

# عُمان

مهداة إلى المندى الأولي في سلطنة عُمان



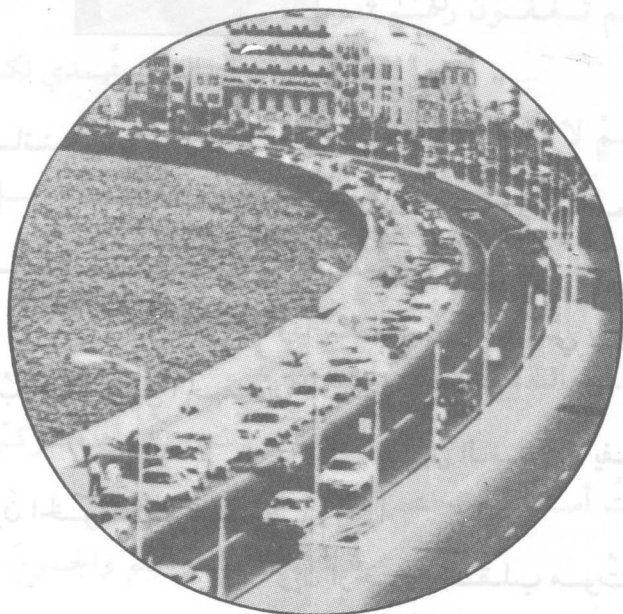
شعر  
خالد  
سعود  
الزيد

أقْلُبُ طرفَ باصرتي عميقا  
بعطرِ المجدِ تاريخاً عريقا  
عيونٌ تفتدي ثغراً رقيقا  
يعالجُ بالقنأ عِلْجاً صفيقا  
لعمرك لم يكن أبداً لصيقا  
زفيراً جئتُ أرسلُهُ شهيقا  
بمن أهْدَى ومن ضلَّ الطَّرِيقا  
من العَلَقِ القديمِ وقد أريقا  
يصافحُ قائماً أصفى بريقا

أراني حينَ زرتُكِ لن أفيقا  
أطوفُ على رياضِكِ عابقاتٍ  
على صفحاتِ خدِّكِ كم أراحتُ  
وكم نادى أخو العزماتِ حرُّ  
فديتُكِ يا (عمانُ) وإنَّ ودِّي  
فلستُ سوى قديمكِ حينَ يُروى  
مشيتُ على رمالكِ وهي أدرى  
سلي هذا الترابَ تَرَيَ رشاشا  
لكم عانقتُ فيكِ هوى قديماً

عطاشاً ترتدي عطشاً سحيقاً  
ندياً لم يزل غدقاً شقيقاً  
يُبَلِّلُ عند وادي (الحزم) ريقاً  
عليها الطلُّ منساباً رقيقاً  
ونهل من مآقيها العقيقاً  
لنعمرك لم يكن شيئاً لصيقاً  
أراني في الهوى طفلاً طليقاً  
يحصرنني ولست له مُطيقاً

أرى (نزوى) فتشربها جفوني  
فأنهل (دارساً) <sup>(١)</sup> وأشم عطراً  
يُروِّي ماؤه (الرساق) حتى  
يُنْبِيءُ عن (صُحار) وقد تجلَّى  
يَقْدُ قميصها <sup>(٢)</sup> فتَهْبُ خجلِي  
فديتك يا (عُمان) وإن وُدِّي  
يقيدني هواكِ وكنتُ قبلاً  
كفاني بعض ما تبدين - وُد



(١) أحد أفلاج نزوى

(٢) روي أن الرسول خلف بعد انتقاله الى الرفيق الأعلى ثوبا صُحارياً.



# وَحْدَةُ الْعَرَبِ



شعر:  
فيصل السعد

أجل فاتنا إننا بأوهامهم أدرى  
لأننا تنائرنّا ولم نجمع الحبرا  
فذا يُحرق الدنيا ليرضي عدوّه  
وذا يستفزّ الخير كي يكسب الشرّا  
نداعبُ أغماضَ الجفونِ لأننا  
نخافُ بريقَ العينِ أن يفضحَ السرا  
لقد لوّنَ الخوفُ الدخيلُ جذورنا  
وإن ارتجاف القلب موتٌ لما اخضرّا  
وندرية كيف اسطاع من لا أبأله  
شراء قلوبٍ تخدمُ العبدَ والحرّا  
هو الصمتُ هذا القاتِلُ المرءَ واقفّا  
وصمتُ الفتى سترٌ يداري به العهرا

لَنَا قَلَمٌ لَا لَنْ يَجِفَّ لِسَانُهُ  
سَيَكْتُبُ إِنْ تَبْنَا ثَمَرَنَا وَإِنْ تَبَرَأَ  
وَهَا إِنِّي رَغَمَ انتصارات طَلَقْتِي  
أُنَادِي خِيُولَ الْعَرَبِ كَيْ تَبْدَأَ الْكَرَّاءَ  
تَعَالَوْا نَشُدُّ الْحَرْفَ بِالْحَرْفِ عَنُوءَ  
لِنُطْرِدَ مَنْ بَيْنَ الْأَضَالِعِ ذِي، الْقَهْرَا  
وَنَبْنِي دِيَارًا لَيْسَ فِيهَا مَخَافُ  
وَنَسْتَأْصِلُ الْأَحْزَانَ كَيْ نَعْبَرَ الْجَسْرَا  
وَلَكِنَّا تَغْفُونَ رَغَمَ تَوَسَّلِي  
لَعَلَّ طَيُوفَ النَّوْمِ تُهْدِي لَكُمْ فَجْرَا  
أَصَارُكُمْ لَا لَنْ أَلَامَ بِفَضْحِكُمْ  
فَأَرْقَامُكُمْ فِي جَمْعِهَا لَمْ تَصِلْ صِفْرَا  
إِذَا كُنْتُمْ وَجْهَ الزَّمَانِ وَرِيحَهُ  
وَصَمْتَ اللَّيَالِي السُّودِ وَالْمَوْجِ وَالْبَحْرَا  
سَيَحْيِي أُنَيْنُ الْعَمْرِ مَالِي وَمَالَكُمْ  
لَأَرْحَلَ مَهْمُومًا وَأَهْجُرَكُمْ هَجْرَا  
وَمَا عَدْتُ أُسْطِيعُ احْتِمَالَ لِحِيظَةٍ  
جَلِيسًا أَخَافُ الْيَتَمَ وَالْجُوعَ وَالْفَقْرَا  
زَمَانِي قَبِيحُ الْوَجْهِ هَذَا كَرِهْتُهُ  
لَأَنِّي غَرِيقٌ فِيهِ مُسْتَكْفِي الشَّرَا  
وَمَا طَاوَعْتُ نَفْسِي لِيَالِي لَذَّةٍ  
وَلَكِنَّ طَعْمَ الْحُزَنِ يَخْتَصِرُ الدَّهْرَا

إذا شاءت الاقدارُ كنّا لها فدى  
 وإن شاءنا الأعداءُ قلنا لهم صبرا  
 فأين الذي قد علّمنا نفوسنا  
 وشيمةُ أهلِ المجدِ أن يسبقوا النصرا  
 متى يا خيولَ العربِ نغزو عدونا  
 فسحقِ عدو الحقِّ بالوحدةِ الكبرى  
 وما كلُّ نصرٍ يطربُّ القلبَ لحنةُ  
 وما كلُّ موتٍ للفقى يفتحُ القبرا  
 تمنى رجالُ الأمسِ أن نوقظَ الدنا  
 ونرفعَ صوتاً يجهلُ الخوفَ والعذرا  
 ونلبسَ درعاً لا يُصاغُ حديدُهُ  
 بغيرِ أيادٍ تُرهّبُ النارَ والجمرا  
 سفائِنُهُم داءٌ يحاولُ غزونا  
 وعسكرُهُم كالديدٍ منتشرًا برا  
 ونحنُ أسودُّ ما استكانَ زئيرُنَا  
 جدارٌ يصدُّ الزحفَ والعسلَ المرّا  
 قفوا سادتي طوداً يهزُّ شموخُهُ  
 فرائضهم خوفاً يؤرّقهم دهرا  
 فما كلُّ صوتٍ يُسرِعُ الخيلَ لحنةُ  
 ولكنَّ صوتَ العربِ قد فتّت الصّخرا  
 فيا أمةً تصحو، متى التّم شملُنَا  
 شربنا كؤوساً تجمعُ النصرَ والحبرا



## «مرفوعة إلى سموات نجيب محفوظ»

مختار علي أبو غالي

- ١ -

لا تهدأ الريح ، والسيل ما زال يهطل ،  
كان الجدار  
يحاول أن يسترد مهابته في عيون الصغار  
والعصافير تحمل فوق مناقيرها حبة القمح  
تنصب أوطانها في العواصف  
(لله أوطانها وهي آمنة في شتاء طويل !)

من رسول إلى آخر الأرض  
يجتاز مصر . . . إلى مصر . .  
يسأل أولاد حارتنا :  
ما الذي أشعل النار في النهر؟  
والورد في الصخر؟  
ما نبأ طار فوق الرؤوس ولم يستقر؟  
هل جاور القلب في السرّ  
نسغ الحياة، وأودع نطفته في  
هبوب الرياح على غفلة منه ، ثم  
أفاق على طلعة الثمر الحلو من جذره المرّ؟

تقول الوكالات :  
إن نبياً علا نجمه في سماء بعيدة  
خاتمه شامة تسبق الوجه ،  
يفتح للقلب نافذة في الجليد  
إذا ما تكلم شاعره وصل السحر للعظم ،  
باسم الحضارة يجتاز في زيه العربي  
مواسمه ، ليحدد خارطة القلب في وطن شاعري  
ويخلق أرضاً خرافية في حواشي العيون

يقول : ادخلوا مصر إن شئتمو سائحين

وإن شئتمو دائنين

لكم لحمها . . . ولكم دمها . .

ودعوا رأسها للسماعي

إن كبار الحوادث معقودة بذويها

والرباط بناصية الخيل حق على الجائعين

.....

ادخلوا مصر . . يأتلقي التاج

فوق الرؤوس التي تبدأ الخلق ، ثم تعود

لكي ترث الأرض . عنوانها في المطار :

« أدخلوا مصر ما شئتمو آمنين »

— ٤ —

مَنْ رسولُ إلى مدن العشق؟

هل كان في دفتر الله

أن الذي يبتني عشه في السحاب

ينام على عشبة الأرض ،

يأكل ما يأكل الناس ،

يمشي على قدمين . . ويهبط للسوق . . آه . . !

فلو كنتُ أعلم — يا سيدي — لاصطحبتك في رحلة النهر

حتى وقفتُ على منبع السرِّ

ثم هرقتُ على قدميك من الماء سجّلين

ثم شربتُ بقاياك بعد الوضوء

لأحوي في داخلي سورة العقم . . حتى يضيء الخيال

— ٥ —

عجبتُ لنفسي . . ! كيف تراه عيون الضباب  
قمرأً أخضرًا عالقا في السحاب  
ونحن نبص عليه . .  
وكأن يطالعنا في الجريدة  
ويقرؤنا في الكتاب  
فلا تستطيع العيون البليدة

— ٦ —

من رسول إلى الثقلين  
لو كان شاعره صفوة القرينين  
لكنّا حملناه فوق الرؤوس . . وشلناه في العين  
لكنه من زقاق المدق يجيء  
بدايته كنهايته : صادق وأمين

— ٧ —

ليتني كنت حياً . . ولو عنكبوتاً على غاره  
إذا أخرجته فتاوي الأئمة من داره  
وراقبه في الحدود

— كما دودة الأرض — ألف بعير،  
وألغى الرقيب العمود الوحيد  
— الذي كان يوقظنا قبل فنجان قهوتنا في الصباح  
ويمنحنا الفرح المختلس — ،  
اركبوا ظهره مادحين  
اركبوا ظهره قادحين  
فقد طار منه الشرار إلى دائرة الأفق حتى تخلق منه جناح براق جديد  
وفي القلب متسع للجميع  
والمواكب صاعدة لبروج التحول . . خلف البعيد . . البعيد

— ٨ —

ما كنتُ أعلم — سيدتي — أن هذا نجيب . . وأنت نجبية  
لو كنتُ أعلم — سيدتي — ما تركتك بعد صلاة العشاء  
تنامين وحدك ، والجوع يشدخ رأسك في الحلم  
لو كنتُ أعلم — سيدتي — لحلبتُ الشياه على غير مرعى  
وجاوزتُ قعب الحليب إلى قطرة من دمائي  
وطهرته بدموعي . . وسافرتُ فيك إلى نجمة الصبح  
أرعى الجياع الذين  
تهدهدهم أمهم بالحصي كي يناموا ، وتبقين وحدك تنتظرين  
يحفظك الله — سيدة القلب —  
لا يغبق العبد قبل الحبيبة



مَنْ رسولٌ إلى الله . . . يجلس في المنتهى - دون خوفٍ -  
ويقرأ بين يديه . . . ثلاثية . . . للتحيات . . . باسم الخليفة؟  
هل وصل الصوت للرب في أرذل العمر؟  
يا ذهب الأرض . . . ! . . . لله أنت !  
ويأبها القمر المستحيل !  
تعال إذا شئت . . . واذهب متى شئت  
أن الذي يخرج الخبء . . . يعلم أنك أنت .

### سؤال برىء

هو أم أنت؟ (لم أدر)  
أم رحلة الورد بينكما . . . حكمة . . .  
يخرج الورق من صلبها . . . وسعى الله بينكما بالوصال  
هي أم أنت؟ (لم أدر)  
أم كسرة العشق بينكما . . . قسمة  
آية الله في البرق . . . يصاعد البرق من سرة الأرض فوق حدود الخيال  
أنتما أم أنا؟  
من أقام الجدار الذي بيننا؟  
وأدار الحوار على شفة الجرح؟  
هل كل حظي أن أرقب العطر منسكباً في الأزقة؟

حين انكفأت لأمسح عنه التراب  
ذرفتُ على خده حرّ دمي  
أسائل عن سكة العاشقين  
الذين يريدون  
أن يشعلوا النجم قبل انفجار السلوك . فقال :  
إن دماء الغزال  
ناهدة للذرى في أعالي الجبال



# الاعتراف الأول للمغني

شعر / محمد فهد سَند

عادتُ بك الأيامُ،  
للنهر العجوز،  
فهل غرستَ على جوانبه،  
اشتياءك للرجوع؟!  
النهرُ متكىٌّ على كتف الشواطئ،  
يرمق الفتيان والفتيات،  
من منظاره الطَّيِّ،  
يسم في خضوع  
قدَ فاجأتك كهولة الأمواج،  
والأشجار تشرب من غبار الريح،  
حبَّاتِ الصقيع

عادت بك الأيام للأيام،  
تعبُرها بلا شكوى ولا فرح،  
فَدَمَّرَهَا إلى أن تنكوي بغبارها،  
أو تنحني لرياحها في الليل،  
أو تتشابك الخطوات بالأرض،  
التي طَرَدَتْك واجتذبتك،  
فَامْتَثَلَتْ دماؤك،  
لم تدع للروح وجهتها،  
فظلَّت تحرس النهر العجوز من الدموع

\*\*\*\*

ها أنت تقرأ ظلك المطوي في الأشباح،  
لا أرضاً قَطَعْتَ،  
ولا ظهوراً قَدْ تَبَقَّت للرحيل...!!  
من ذا يطارك التأمل؟ .  
تُرسلُ الأيام خلف الموج،  
يضحك ثم يعبس فجأة في أوجه الصبيان،  
يهدر حين ينطرحون فوق ظهورهم،  
مستسلمين لرحلة فوق الضلوع  
ما زِلْتُ تذكر جلسة الأطفال،  
فوق العشب،  
أرجلهم مدلاة،  
تعابث موجة لم يضمنها طول الرحيل،  
فيقفز الصبيان،  
يحتضنون رغوتها،

وأنت على شجيرتك الأثيرة تَحْلَعُ الجلباب ،  
تقفزُ ضاحِكًا :

«أَفْسَحْ لَتَمْسَاحِ الظَّهيرة موجةً ،

وَلْيُخْتَرَسْ كُلُّ الصغارِ»

ها أنت تركزُض في شقوقِ العمر ،

تَحْمَلُ حلمك الرُّغويَّ في ضوءِ النهار

فإذا خَلَوْتَ إليه في ليلِ الشتاء ،

وَجَدْتَ أحلاماً مبعثرةً

وآلاماً تثرثر : ،

كانت الأيامُ أفرأحاً ،

تَحْطُّ على شجيراتِ العنب

تَتَلَقَّحُ الأيامُ والأوراقُ ،

والنحلُ المغنيُّ في العناقيدِ الصغيرة

والليلُ ينضجها ،

فتعصرها الأغاني في مواجيدِ الشُّهب

يجري المغنيُّ في حوارِ الليل ،

يضحك ،

ثم يَقْذِفُ بالحصى تلك البيوتِ النائمة

ويعود للنهرِ المغني ،

يحتويه بصدرةِ المَوار ،

«يا نهر الخلود مَنَحْتَنِي خُضَرَ الأغاني ،

هل ستمنحني رغيْفَ الخبز ،

في زمنِ القَتامة ؟» .

\*\*\*\*

من ذا يعاقرك التَّغْيَى في ليالي الصيف ؟ ،  
تفتح في الفؤاد حكاية الشعراء والخفراء ،  
في عصر الوباء ،  
وأنت تَنْبِشُ في تراب الحقل ،  
تكتب أحرفاً خَلَعَتْ قِيُودَ الحرص ،  
وانبَلَقَتْ تراقص «عروة بن الورد» ،  
حتى يعلن الديك النهار  
ها أنت قد طُوِّفَتْ في مُدن الملاحه والدمامه  
لم تستطع للصمت أن تشكو ،  
تَبْجَحُ من تجمعت الموائد بين أيديهم ،  
فما تركوا لَصِيفِهِمْ لَقِيَمَاتٍ ،  
يحنُّ بطعمها لديارهم ،  
أو يستضيف برمجها - إن دارت الأيام ،  
أصحاب الشهامة  
فهل اسْتَرَحَّت الآن ،  
في الأرض التي طردتك واجْتَذَبَتْكَ ،  
فيها دَمَدَمَاتٌ للقيامة ؟ !

\*\*\*\*\*

«مالي أحنُّ إذا جِمالِكَ قُرَيْتُ  
وأصدُّ عنك وأنت مني أقرب ؟  
وأرى البلاد إذا سكنتَ بغيرها  
جدباً ، وإن كانت تُطلُّ وتخصب  
وأرى العدوَّ يحبكم فأجبه

إن كان يُنسبُ منك أو يتنسَّبُ<sup>(١)</sup> .  
 مَنْ ذا يبادلُني هواك ،  
 ونحن نركض فوق أرصفة ،  
 يطاردُنا لظاها ،  
 نحتمي بالشمس من ظلّ البنايات ،  
 التي اعتصرتْ براءتنا ،  
 وأطفأتْ النهار  
 في غابة الأسمت ،  
 ينبتُ نهرُ الكهل ،  
 الذي ارتشفتْهُ عاصفةُ الغبار  
 لكننا صرنا نفتشُ في جيوب الغيم ،  
 عن سحبٍ ندحرجها وأقمار تغني للبوار .

\*\*\*\*\*

من ذا يريح القلب من قفزاته للنهر ،  
 يغسل حزنه الأبدى ،  
 يركب مهرة الأشواق ،  
 للنَّبع الذي بدأتْ به الأنهار ،  
 والأيام والأحلام ،  
 واخضرتْ على أحداقه قصص الغرام ؟ !

\*\*\*\*\*

---

(١) الايات لأبي ذؤيب الهذلي

عادتْ بك الأيام،  
فاخْلَعْ ثوبك الصُّوفيَّ،  
وارْكُضْ في اتِّجَاهِ الشَّمْسِ،  
حَتَّى تَلْتَقِيَ بالنَّهْرِ يَرْحَلُ مِنْ جَذُورِ المَلْحِ،  
يَحْمِلُ وَجْهَهُ القَمَرِيَّ، يَدْلِفُ لِلنَّجُومِ  
هَـا أَنْتِ قَدْ كَبُرَتْ خُطُوطُ العَمْرِ فِي عَيْنِكَ،  
وَاتَّسَعَتْ مَسَاحَاتُ الغِنَاءِ أَمَامَ صَوْتِكَ،  
فَامْتَشِيقُ أَحْلَامِكَ الكَبِيرِ،  
وَلَمْلَمٌ مِنْ جَدَاوِلِكَ المِيَاهِ،  
وَحُضْرُ الأَيَّامِ والطَّرِيقَاتِ،  
وَارْحَلْ فِي عُرُوقِ الأَرْضِ،  
حَتَّى تَرْتَوِي كُلَّ القُلُوبِ . . . . . !!



# أَيُّهَا الْحَزَنُ الْغَبِيلُ

شعر  
وفاء رزق السيد علي

أيها الحزن الذي يا طالما  
قد نال مني  
لم أكن أعنيك  
كُنْتُ الْفَرَحَ أعني  
فاهداً الآن ودعني  
ما الذي ترجوه مني  
أيها الحزن الغبيل... ؟  
ما الذي ترويه عني... ؟  
لم تنزل آثارك الطفلية الأحساس تهوى  
بين أطلال الحنين  
لم تنزل أنفاسك العطرية الأشداء ترعى  
في تباريح الأنين

ما الذي ترجوه مني . . ؟  
فالسنين الماضيات  
قد شكت لي من هواها  
والسنين الآتيات  
حدثتني عن مُناها  
والليالي المقمرات  
صارحتني بالحقيقة  
فلماذا وجهك الوضاء يخفى ما يعاني؟!  
وطيور البحر قالت:  
أنت مبحوح الفؤاد  
وزهور الصبر قالت:  
أنت مجروح المعاني  
وعبير الفجر أوحى:  
أنت ملتاع الضمير  
ما الذي ترجوه مني  
أيها الحزن النبيل  
ما الذي تحكيه عني  
عن عنائي  
ما الذي تهواه في . . ؟!  
لم تعد صوتي وصمتي  
لم تعد ضحكي ولا حتى بكائي





# أبي صخر الهذلي

د. توفيق الفيصل

## النص

وأخرى بذات البين آياتها سطر  
وقد مرّ للدارين من بعدنا عصر  
فقلت - وعيني دمعها سرب همر -  
بساكن أجراع الحمى - بعدنا - خبر  
به بعض من تهوى فما شعر السفر  
وطلع الكدا من بطن مروان والسدر  
أمات وأحيا والذي أمره الأمير  
بتانا لأخرى الدهر ما طلع الفجر  
فأبته لا عرف لدي ولا نكر

لليلي بذات الجيش دار عرفتھا  
كأنھا ملآن لم يتغيرا  
وقفت برسميھا فعيّ جوابھا  
ألا أيھا الركب المخبون هل لكم  
فقالوا طوينا ذاك ليلا فإن يكن  
خليلي هل يستخبر الرمث والغضا  
أما والذي أبكى وأضحك والذي  
لقد كنت آتيھا وفي النفس هجرھا  
فما هو إلا أن أراها فجاءة

وأنسى الذي قد كنت فيه هجرتها  
وما تركت لي من شداً أهتدي به  
وقد تركتني أعبط الوحش أن أرى  
ويعنني من بعض إنكار ظلمها  
خافة أني قد علمت لئن بدا  
وأني لا أدري إذا النفس أشرفت  
أبي القلب الا حبها عامريةً  
تكاد يدي تندي إذا ما لمستها  
وإني لتعروني لذكراك هزة  
تمنيت من حبي عليه اننا  
على دائم لا يعبر الفلك موجه  
فنتقضي هم النفس في غير رقبة  
عجبت لسعي الدهر بيني وبينها  
فياحب ليلي قد بلغت بي المدى  
ويا حبها زدني جوى كل ليلة  
فليست عشيات الحمى برواجه  
ولا عائد ذاك الزمان الذي مضى  
هجرتك حتى قيل لا يعرف الهوى  
صدقت انا الصب المصاب الذي به  
فيا حبذا الإحياء ما دمت فيهم

كما قد تنسّي لبّ شاربها الخمر  
ولا ضلع إلا وفي عظمها وقر  
أليفين منها لا يروعهما الذعر  
إذا ظلمت يوما وإن كان لي العذر  
لي الهجر منها ما على هجرها صبر  
على هجرها ما يلغن بي الهجر  
لها كنية عمرو وليس لها عمرو  
وينبت في أطرافها الورق النضر  
كما انتفض العصفور بلله القطر  
على رمث في البحر ليس لنا وقر  
ومن دونه الأهوال واللجج الخضر  
ويغرق من نخشى نعيمته البحر  
فلما انقضى ما بيننا سكن الدهر  
وزدت على ما ليس يبلغه الهجر  
ويا سلوة الأيام موعدهك الحشر  
لنا ابدا ما ابرم السلم النضر  
تباركت ما تقدر يقع ولك الشكر  
وزرتك حتى قيل ليس له صبر  
تباريح حب خامر القلب او سحر  
ويا حبذا الأموات ما ضمك القبر

هذه غزلية من شاعر ينسب إلى حيّ اشتهر بالشعر، وقيل عنه اشعر حي  
«هذيل» والحق ان شعراء هذيل من اكثر احياء العرب نتاجا فنيا، وشعرهم له مميزاته  
الخاصة التي دفعت الى ان يجمع في ديوان خاص به .

كما أن الشاعر من تلك الفترة في العصر الأموي التي توفر فيها للغزل ما لم يتوفر

لشعر غيره من العصور. ففي هذا العصر نشأ الغزل بنوعيه «العذري والصريح» كما اصطلاح على تسميتهما. والأول نشأ في بادية الحجاز، والثاني نشأ في مدنه وقراه. وقد ساعد على ظهور هذا الغزل عوامل عدة. من بينها صدق العقيدة، وصدق العاطفة وما طرأ على الحجاز من ظروف سياسية واجتماعية وفنية.

لقد اجتمعت لهذا العصر عوامل كان من محصلتها هذا الغزل الذي تنوعت طرقة وأساليبه، وعبر فيه الشعراء عن حرماتهم واحزانهم، كما عبروا من خلاله عن الفشل الذي أصابهم لا في حياتهم العاطفية فحسب بل في حياتهم السياسية والدينية ايضا.

لقد ذهب الدكتور طه حسين الى ان الغزل العربي ظهر مرة واحدة. وكانت في العصر الأموي. وقد رأى أن الغزل في هذه الفترة يختلف عن الغزل فيما سبقه من السفر الجاهلي، كما يختلف عن الغزل الذي جاء بعده في العصور التالية. فليس الغزل في عصر العباسيين - على الرغم من كثرته - من نفس المشرب الذي كان منه الغزل الأموي. لقد تغيرت العوامل والظروف. بل تغيرت الأطر والقوالب. ولم تعد المرأة التي يتوجه إليها الشعراء بالقول هي تلك المرأة التي تحكمها ظروف اجتماعية وتقاليد تحول بينها وبين رأي العاطفة والتواصل مع من تحب.

وسواء كانت تجارب شعراء الغزل الأموي تعبيراً عن حياتهم وواقعهم المعاش، ووقوفاً عند تصوير تجارب حب لم يكتب لها النجاح، ومن ثم الهبت عواطف الشعراء ودفعتهم الى بث الشكوى والأنين، أو كانت هذه التجارب أطراً فنية للتعبير عن الفشل الذي أصاب الحجاز نتيجة لما طرأ عليه من عوامل سياسية حيث انتقلت الدولة منه الى الشام، وأخمدت محاولاته المتكررة لاستعادتها بعنف شديد، وسطوة باطشة استخدمها الحجاج بن يوسف. ولم يسلم منها ما توارث العرب حرمة وهو الكعبة. . سواء كان هذا الشعر تعبيراً عن العواطف الذاتية او تعبيراً عن المشاعر الاجتماعية التي هزتها تلك الأهوال، فإن هذا التناج الشعري لم يتكرر بتلك المواصفات والسمات وبهذا الكم الذي ورثناه عن عصر بني أمية.

وما دمنّا نتحدث عن هذا الغزل الذي سندرس من بينه قصيدة أبي صخر الهذلي، لابد ان نشير الى التيار الثاني من هذا الشعر، وهو الذي كان من أبرز شعرائه عمر بن أبي ربيعة - والعرجي، وخالد المخزومي ولعلنا لا نغالي اذا لم نرتض الوقوف بشعر عمر بن ربيعة عند القول بأنه غزل حي، لا يتخرج فيه الشاعر من ذكر ديبه الى صواحه متشحا بالليل من اجل ارضاء نزقه وطيشه، ثم التهادي في اتهامه بعدم الصدق في الاحساس والشعور لتنقله بين هند ونعم، وفاطمة والرباب يلهو مع احدهن مادام قد وجدها فإن غابت التمس غيرها من صديقاته وقضى معها ما شاء من الوقت، وتغزل فيها غزلا يذيع فيه اسمها، وقد يظن ان ذبوع الاسم مما يرضي غرور فتياته. كما يقول شوقي:

خدعوها بقولهم حسناء والغواني يغرهن الثناء

إن الوقوف بشعر عمر بن أبي ربيعة عند هذا القول فيه إهدار لقيمة الشاعر، وتقليص للدور الذي يمكنه، او يفترض ان يضطلع به في مجتمعه. فلسنا نتصور ان يكون شعراء هذا العصر سواء منهم العذري وغيره يغمضون اعينهم عن القمع والارهاب والقتل الذي تحصد فيه ارواح المسلمين وهم جميعا واحد من فريقين. . فريق يبكي فشله ويمضغ أحزانه، ويغص بهجر صاحبه. وفريق يعيش في لهو وعبه لا يعنيه من امر الحياة سوى ان يجد فتاة يمارس معها نزق الشباب وعبه.

وقد يكون من الجدير بنا والجدير بالشعراء ان نفسر هذه التجارب على نحو آخر يستوعب ما ألم بالحجاز من أحداث.

على اية حال لا يكاد يختلف الباحثون حول تميز الغزل الأموي الذي يثير الشجى والشجن، ويثير الطرب والنشوة.

وقد روي شيء من ذلك حول القصيدة التي بين ايدينا. يقول ابو الفرج الأصفهاني: انها من مختار شعر هذيل. وان ابراهيم بن اسحاق غنى ببعض أبياتها موسى الهادي. وطرب الهادي فشق ملابسه، وأدخل ابراهيم بيت مال الخاصة،

وأباح له ان يأخذ ما اراد فلم يحل بينه وبين شيء اراده . وسواء صحت هذه الروايات التي ذكرت هذا أو كانت من قبيل تلك القصص التي يضعها الرواة للترويج للشعر الذي يروونه ، فإنها تدل على مدى تأثير هذا الشعر في متلقيه ، وبخاصة إذا اكتملت له عوامل التأثير من لحن جميل وصوت حسن .

\*\*\*

وأبو صخر يقف في القصيدة على الأطلال - كما هو الشأن عند شعراء العرب الى هذه الفترة وقبل ان يتبنى ابونواس الدعوة إلى نبذ الوقوف على الاطلال واستبداله بالوقوف على الخمر وأطلال الحانات . وكما هو معروف من تقاليد القدامى في الوقوف على الاطلال يتخذون منه تهيئة للنفوس حتى تكون مستعدة لتلقي ما يلقي اليها من الشعر . انهم يقفون على الاطلال فيكون ويستبكون ويذكرون بأولئك الذين عمروا هذه المنازل ثم رحلوا عنها وخلفوا شيئا من آثارهم ، يثير الشجن ويحرك الشوق . وبكاء الشاعر في مثل هذه المواقف تعبير عن الحب الذي لم يستطع إخفاءه .

وفي حالة شاعرنا يقف عند دارها التي كانت إحداها في مكان يقال له «ذات الجيش» وكانت الثانية في مكان يقال له «ذات البين» . وقد عرف الدارين من قبل وزارهما وهما مؤتستان بالحبيبة عامرتين بها ، يشع فيهما نورها ، وتحف بهما رائحتها . لكنهما الآن درستا فلم يبق منهما غير آثار قليلة .

وعلى الرغم من طول المدة التي مرت على الشاعر في بعده عن هاتين الدارين تبقى صلته الحميمة بهما وتجعلهما مألوفتين عنده فلا تُنكرهما ، أو تضيع معالمهما عنه ، انه يقف بهما يسألها عن حبيبته ، أو لنقل عن أيامه معها ولياليه . لكنهما لا يردان سؤاله ، وتعبي كل منهما عن جوابه . وهنا فاضت دموعه وانهمرت . وبدأ يسأل الركبان عما إذا كان لأحدهم علم أو خبر بأولئك الذين كانوا يسكنون هذا المكان . لكنه لا يجد منهم أكثر مما وجد من الاطلال ، لقد قذفوا في نفسه اليأس ، وقالوا لم نشعر بمن تريد ، ولم نسمع شيئا .

ويتعجب الشاعر من نفسه إذ كيف ساغ له أن يسأل ما لا يحيره جوابا .  
خليلي : هل يستخبر الرمث والغضا وطلح الكدا من بطن مروان والسدر

وبعد هذا يأخذ أبو صخر في الحديث عن نفسه، وعن حبيته، وكيف انها قست عليه الى الحد الذي جعله يفكر في قطع علاقته بها والتخلص من حبها. وهو يمهّد لذلك بالقسم بالله الذي يحبي ويميت، والذي بيده كل شيء: يحزن ويسر، والأمر كله له. انه كان يفكر في هجرها وقطع الصلة بها، وكم من مرة عقد العزم على ان يبلغها ذلك، لكنه حين يراها فجأة يؤخذ، ويغيب عقله ويروح في ذهول ينسيه ما كان قد وطد النفس عليه وفجأة يجد نفسه لا يعرف شيئاً، ومهما اوتي المرء من حسن العبارة لا يمكنه ان يحيط بقول الشاعر:

فما هو إلا أن أراها فجاءة      فأبتهت لا عرف لدي ولا نكر  
وأنسى الذي قد كنت فيه هجرتها      كما قد تنسّي لبّ شاربها الخمر

إن رؤيتها تذهب بعقله، وتجعله في غيبوبة ينسى من خلالها ما كان يظن أنه قادر على قوله او فعله. وفقدان العقل هنا وغيبابه يكشف من خلال التشبيه عن لذة يعيش فيها، ونشوة ينتشي منها حين رؤيتها. فالخمر عند الشعراء لا تنم عن غياب العقل والنسيان فحسب، بل الأمر يتعدى ذلك بكثير على نحو ما يعبر الحسن بن هانيء عنها في قوله:

صفراء لا تنزل الأحزان ساحتها      لو مسها حجر مسته سراء  
إن غياب عقل أبي صخر وذهوله، غياب فيه نشوة وطرب وصبوة. وهذا يدل على قوة العاطفة التي تملكته، والتي يعبر عنها في قوله:

وما تركت لي من شداً أهتدي به      ولا ضلع إلا وفي عظمها وقر  
لقد أوهن حبها جسمه وعظامه، كما أنها ملكت عليه نفسه، وأحاطت به من جوانبه، ولم يعد في مقدوره أن يتبعد عنها وعلى الرغم ومما يلقيه منها - من ظلم وقسوة وحرمان لا ينكر كل الذي يصدر منها لأنه على يقين من أنه لين يستطيع تحمل هجرها إن هي هجرته أو ابتعادها إن هي ابتعدت عنه. إنها تقسو عليه وتؤله، وهو لا يتوجع من هذا الألم خوفاً من أن يسلمه توجعه إلى هجرها وابتعادها وهو لا يدري ماذا سيكون عليه أمره إن فعلت ذلك.



إن ما فرضته عليه من الحرمان جعله يحسد الوحوش لأنها تلتقي وقتها تريد، ويحظى كل إلف بإلفه لا شيء يعكر عليه صفو الحياة، أو يحول بينه وبين هذا الإلف يقول:

لقد تركتني أغبط الوحش أن أرى أليفين منها لم يردعهما الزجر  
وفي هذه الصورة نلمح تلك الصورة التي تمنّاها كثير عزة حين قال:

أيا ليتنا يا عز من غير ريبة بعيران نرعى في الخلاء ونغرب  
كلانا به عرف من يرنا يقل على حسنهما جرباء تعدى وأجرب  
إلا أن صورة أبي صخر تخلو من النبوة والخشونة التي نجدها في صورة كثير،  
وقد كان ذلك مما اثار عزة، وجعلها تظهر التقزز من سوء الأمانة التي تمنّاها «كثير» لها  
وله. وعلى الرغم من اشتراك الشاعرين في أساس المعنى، وهو الاختلاء مع من يجب  
وعدم وجود ما يعكر عليهما صفاء خلوتها، نجد السياق عند أبي صخر سياقاً لا يثير  
أي شيء من النفور، أو الخوف، كما أنه لا يثير في نفس الحبيبة هذا الشعور الذي  
نفرت منه عزة.

وأصبح صخر يعمق تلك الصورة التي يتمنى فيها أن يكون مع ليلاه في مثل حالة  
الوحوش تغفل عنها الأعين ولا تلاحقها وتتطلع إليها، وذلك بصورة أخرى، أو لنقل  
بأمنية أخرى هي أن يكونا معاً في عرض البحار يضرب بهما شراع فوق الأمواج لا  
يعرف له مرفأ ولا مستقراً. يقول:

تمنيت من حبي عليّة أننا على رمث في البحر ليس لنا وقر  
على دائم لا يعبر الفلك موجه ومن دوننا الأهوال واللجج الخضر  
فنقضي هم النفس في غير رقبة ويفرق من نخشى غيمته البحر

لقد جعله الحب يتمنى أي شيء.. فلا أمانة تعز على محب.. ولا شيء عنده  
يمكن ألا يتحقق، إن الحب لا يضع على الخيال قيوداً - وهو لهذا يريد بحاراً مضطربة  
تغرق الواشي ومن ينم لكنها في نفس الوقت تكون له حصناً ومخبأً ينعم فيها كما يريد.  
ويلفت النظر ما يتحدث به الشاعر في البيت الأخير من هذه الأبيات الثلاثة، وهو أن

البحر سيكون معه لا عليه، فهو سيغرق من يخشى ان ينم عليه او يشي به .

وتجدر الإشارة هنا إلى أمرين: الأول منهما أن هذه الأبيات الثلاثة لا تأتي في السياق على نحو ما أوردنا . فبينها وبين الفكرة التي تحدثنا فيها قبلها عدة أبيات، لكننا جئنا بها على هذا الترتيب لانتساق المعنى .

والثاني منها أن هذه الصورة بالاضافة إلى صورة كثير كانا أحد الروافد التي امتدح منها صلاح عبدالصبور احد الشعراء المحدثين . وذلك حين يقول:

لو أننا كنا كفصني شجرة  
الشمس أرضعت عروقنا معا  
والفجر روانا ندى معا  
ثم اصطبغنا خضرة مزدهرة  
حين استطعنا فاعتقنا اذرا  
وفي الخريف، نخلع الثياب تعرى بدنا  
ونستحم في الشتاء يدفئنا حنونا

ولعل ذلك يشير إلى أن كبار الشعراء في كل جيل يستلهمون التراث الغني لأئمتهم، ويضيفون إليه من ذواتهم وفنهم وثقافتهم، ويقدمونه لأجيالهم الجديدة في قالب وأطر تناسب عصرهم وبيئاتهم ومتطلبات حياتهم، نجد تشابها بين الصور في الاتحاد والتفرد مع الحبيبة . والتجرد من كل ما يشوب الحب أو ينقص منه . والشاعر . مثله مثل كل شعراء الغزل ضنين بعلاقته مع الحبيبة يحافظ على هذه العلاقة ويخاف أن يحدث شيء يؤثر عليها . لأنه لا يستطيع تحمل الهجر منها . أبو صخر لا ينكر ظلمها أو قسوتها - إن هي قست أو ظلمت وذلك لأنه يخشى أن يحدث الهجر منها، وذلك شيء فوق طاقته . بل هو لا يدري ما سوف يحدث له إن هي هجرته . ولهذا يتحتم عليه ان يمضغ مرارته . ويكظم غيظه وألمه . ومهما كان له العذر في كشف ظلمها له لا يكشفه أو يتحدث فيه .

ويعني من بعض إنكار ظلمها      إذا ظلمت يوما وإن كان لي عذر  
مخافة أني قد علمت لئن بدا      لي الهجر منها ما على هجرها صبر  
وأنى لا أدري إذا النفس أشرفت      على هجرها ما يبلغن بي الهجر

لقد كان ابو السائب على حق حين قال عندما أنشد البيت الأخير: «الموت  
الأحمر والله يابن أخي مادونه شيء» أي أن المدى الذي سيبلغ بالشاعر هو ما أطلق  
عليه الموت الأحمر، وما نظن ذلك إلا كناية عن هول الموقف وشدته .  
ولئن كان البيت الثالث من هذه الأبيات استوقف أبا السائب، واستدعى تعليقه،  
وهو يعد من الإشراقات في هذه القصيدة ، فإن هناك أبياتا أخرى تستوقفنا، وتعد من  
العلامات البارزة في هذه الغزلية ، ومنها قوله :

تكاد يدي تندي إذا ما لمستها      وينبت في أطرافها الورق النضر  
والحق أننا لم نقرأ في حلاوة الكف ورخص البنان مثل مثل ما نقرأ ونحس في  
هذه الصورة . أي يد تلك التي كنع الماء تندي يد من يلامسها بل وترتوي حتى  
تخصب وتصبح قادرة على إنبات الورق النضر؟ .

وتطربنا الدقة في التعبير . واستخدام فعل المقاربة «تكاد» وهو فعل يصل إلى  
أقصى درجات القرب وإن لم يقع . وسنعود إليه في وقفة خاصة . لكننا الآن نغني مع  
الايحاءات التي نحسها ونحن نقرأ هذا البيت :

تكاد يدي تندي إذا ما لمستها      وينبت في أطرافها الورق النضر  
نحن لا نجد مثل هذا الجمال في بيت امرئ القيس الذي شبه فيه بنان حبيته  
بالأسروعة على الرغم من جمال التصوير إلا أنه يرتبط بالبيئة القديمة ، وهو لا يستطيع  
ان ينال قبولنا مهما كانت دلالاته في رخص البنان . لأن نفسنا الآن تعاف أن يشبه  
الإصبع بهذا النوع من الدود وإن استوفى كل شروط التشبيه وجودته وحسنه . وعلى  
الجملة يمكننا القول بأن المعنى الذي يصوره أبو صخر يتفرد فيه - ويصل فيه إلى أبعد  
مدى في الحسن والجودة .

كما يعد من الأبيات البارزة قوله :

وإني لتعروني لذكراك هزة      كما انتفض العصفور بَلَّله القطر

وقد يكون هذا البيت أول ما طرق حسي من أبيات هذه القصيدة . وجعلها تعلق في عقلي سنوات طويلة . لقد قرأته أولاً كأحد الشواهد النحوية ونحن في سني الطلب الأولى ، ولا أدري سببا لتلك الجاذبية التي جعلتني أردد هذا البيت ويعيش معي في الشعور واللاشعور ، وزاد من تعلقني به وقوعي على البيت الثاني الذي سبق لي الحديث فيه . وربما يكون سبب التعلق بهذا البيت ما فيه من بساطة التشبيه . وانتزاعه مما يقع تحت الحواس المباشرة ، فلقد رأيت مثل هذا العصفور ينفض القطر عن نفسه حين يهتز بقوة ويحرك جناحيه وجسمه ، إنه يهتز بسرعة . وقلب الشاعر مثله حين تذكر له ليلي . وربما تعجبنا الصورة من جهة أخرى لما تتضمنه من البساطة والحركة .

ثم بعد هذه الأبيات نصل إلى معلم آخر من معالم هذه الغزلية التي تهدهد القلب والنفس ، ويشعر القارئ أنها تطوي الأزمنة والقرون لتعبر عنه ، وهي بالفعل تعبر عنه ، والمواقف التي فيها يقف من يلقي قسوة من أحبابه فيجمع عزمه وقوته على أن يرفض ذلك ، لكنه حين يلقاهاهم يضيع منه القول ، وتستعصي عليه العبارة ، وينسى الذي من أجله جاء إليها ، وانتفاضة القلب ورعشته يحسها كل من مرَّ بمثل هذه التجربة . ويمكن أن يقال هذا في كل موقف من المواقف التي وقف عندها أبو صخر وعبر عنها . ولنتصور معا البيت الذي يقول فيه :

عجبت لسعي الدهر بيني وبينها      فلما انقضى ما بيننا سكن الدهر

ألسنا نجد الشاعر وكأنه لا شيء في الكون كله يجند له قدراته سوى هذه العلاقة بين الحبيين يسعى لفصم عراها ، وتمزيق أوصالها . إن الشاعر يعجب ، ونحن معه نعجب - ولكن يزول هذا العجب إذا تصورنا عكوف المحبين على أنفسهم ، وعدم رؤيتهم لشيء غيرها .

ولعل الشاعر بعد أن بلغ ذلك . وجعل نفسه وحبه وصاحبته مركز اهتمام

الحياة، وأن الدهر شغل بالقضاء على هذه العلاقة، ونجح في مسعاه يكون قد بلغ الى المرحلة التي لا يمكنه ان يتجاوزها لقد بلغ به حب ليلى المدى، وأصبح الصبر لا يجاريه، ولا يسعفه.

فيا حب ليلى قد بلغت بي المدى وزدت على ما ليس يبلغه الصبر  
ويا حبها زدني جوى كل ليلة ويا سلوة الأيام موعذك الحشر

ويختتم أبو صخر قصيدته بما يُقرُّ فيه بالاضطراب، وعدم ثبات العقل، والمبالغة في كل عمل يأتيه أو تصرف يقوم به. إنه لم يعد يعرف الاعتدال في شيء. يقول:

هجرتك حتى قلت لا يعرف الهوى وزرتك حتى قلت لا يعرف الصبر  
صدقت انا الصب المصاب الذي به تباريح حب خامر القلب أو سحر  
فيا حبذا الأحياء ما دمت فيهم ويا حبذا الأموات ما ضمك القبر

ولعلنا نجد ثباته على شيء واحد هو حبها الذي يجب له الحياة ما دامت تعيش بين الأحياء والموت إذا ما كتب عليها أن تقضي نحبها.

وقد يكون من بين المعاني التي جاءت في القصيدة ما جاء مثله على لسان غيره من الشعراء، لكن من المؤكد أن فيها من المعاني ما لم نر له نظيرا من قبل. وقد عبر عنه الشاعر في بساطه ودون تكلف.

لكننا نلاحظ اختلافا بين الروايات التي أوردت هذه القصيدة، كما نلاحظ زيادة بعضها عن بعض، أو اختلاف الألفاظ فيما بينها أو غير ذلك من أوجه الاختلاف التي يكون عادة مردها الرواية والاعتدال على الذاكرة في النقل. وعلى الرغم من هذا نجد هذه القصيدة مجالا خصبا للدراسة ومنطلقا لمعالجة بعض المظاهر اللغوية والبلاغية.

### القيم الفنية والخصائص الأسلوبية

يبدأ الشاعر قصيدته «بليلى» إذ هي المحور الذي تقوم عليه التجربة فلها

الحب، ومنها القسوة والهجر ويسببها اشتعلت العاطفة وابدعت هذا الفن . «وليلي» في التشكيل اللغوي جزء من خبر المبتدأ أو لنقل هي والجار يشكلان المسند. أما المسند إليه فهو «دار» لأنه المبتدأ وتقدم الخبر على المبتدأ هنا مسوغ للابتداء بالنكرة عند النحاة. يقول ابن مالك :

ولا يجوز الابتداء بالنكرة ما لم تغد كعند زيد ثمرة

الخ

إلا أن البلاغيين لهم رؤية أخرى في تقديم المسند على المسند إليه . ولعل أول ما يشيرون اليه في هذا الصدد ما للمسند من الأهمية في الكلام . وتقديم ما حقه التأخير وجه من وجوه القصر . وهو وقف امر على آخر بحيث لا يتعداه إلى غيره . وللقصر أدوات يتم بها منها :

١ - النفي والاستثناء وذلك على نحو ما نجد في البيت الذي يقول فيه أبو صخر :

وما تركت لي من شدة أهتدي به ولا ضلح إلا وفي عظمها وقر

ولعلنا نرى أنها لم تترك شيئاً غير مصاب أو عاجز عن أداء مهامه ، ويسبب للشاعر الألم . كذلك نجد القصر في قوله :

أبي القلب إلا حبها عامرية

إذ الفعل «أبي» فيه معنى النفي كما هو واضح .

٢ - ومن وسائل القصر استخدام «إنما» وللعلماء في هذه الأداة مذاهب وأوجه ينقل لنا عبدالقاهر الجرجاني في دلائل الإعجاز طرفاً منها ، فيقول : «قال الشيخ أبو علي الشيرازيات يعني «أبا علي الفارس» ان بعض النحويين يقول في نحو قوله تعالى : «قل إنما حرم ربي الفواحش ما ظهر منها وما بطن» أن المعنى ما حرم ربي الا الفواحش» .

ويمضي أبو علي الفارس في القول بأنه وجد ما يدل على صحة قولهم ، وهو قول

الفرزدق:

أنا الذائد الحامي الذمار وإنما يدافع عن أحسابهم أنا أو مثلي

ومثل ذلك يقول به أبو اسحاق الزجاج في قوله تعالى: ﴿إِنَّمَا حَرَّمَ عَلَيْكُمُ الْمَيْتَةَ وَالدَّمَ﴾ فالقراءة «نصبُ الميتة» وعلى الرغم من انه يجيز «إِنَّمَا حُرِّمَ عَلَيْكُمْ» إلا أنه يختار ان تكون «ما» هي التي تمنع ان من العمل ويكون المعنى «ما حرم عليكم الا الميتة: لأن إنما تأتي اثباتاً لما يذكر بعدها ونفيًا لما سواه.

وفصل عبدالقاهر القول فيقر ما ذهبوا اليه من الإفادة، لكنه يبين أنهم لا يعنون بذلك «إن المعنى في هذا هو المعنى في ذاك بعينه» كأنها لفظان وضعا لمعنى واحد، فليس لأحدهما فضل على الآخر في اداء المعنى. فهناك فرق بين ان يكون في الشيء معنى الشيء، وإن يكون الشيء هو الشيء، ويستدل على ذلك بأن «إِنَّمَا» لا تصلح في كل موضع يكون فيه النفي والاستثناء. كما أن النفي والاستثناء لا يصلحان في كل موضع تصلح فيه «إِنَّمَا» <sup>(١)</sup> المقصور عليه بعد إنما هو المؤخر. ففي مثل قول الفرزدق:

أنا الذائد الحامي الذمار وإنما يدافع عن أحسابهم أنا أو مثلي

يكون المقصور عليه هو الفرزدق ومن على شاكلته، أي أن الذي يدافع عنهم هو الفرزدق وأمثاله. والمقصور عليه في النفي والاستثناء ما يأتي بعد إلا. ففي مثل قوله تعالى: ﴿وَمَا مُحَمَّدٌ إِلَّا رَسُولٌ﴾ يكون المقصور عليه هو الرسالة - والمقصور هو محمد ﷺ.

ومن وسائل القصر أيضا العطف بلا، وبل، ولكن، والمقصور عليه ما قبل «لا» وما بعد بل، ولكن، فنقول حضر محمد لا علي. وما حضر محمد لكن علي، أو بل علي. والقصر فيه تأكيد للمعنى يرفع ما قد يتوهم خلاف المقصور عليه، ولأننا في القصر نثبت الشيء مرتين إحداها بإثباته للمقصور عليه، والثانية بنفيها عن سواه وإذا ما تجاوزنا وسائل القصر إلى ما يقع فيه، وجدنا أن القصر إما أن يكون قصر موصوف على صفة، أو يكون قصر صفة على موصوف. فمثال قصر الموصوف على الصفة قوله تعالى: ﴿وَمَا مُحَمَّدٌ إِلَّا رَسُولٌ﴾ ومثال قصر الصفة على الموصوف قولنا

« لا فارس الا عنترة » . ولا كريم الا انت .

والبلاغيون يقسمون القصر إلى أقسام باعتبارت مختلفة . فباعتبار الحقيقة والواقع يقسمون إلى ما يكون القصر فيه حقيقيا بمعنى أن المقصور عليه يختص بالمقصود على سبيل الحقيقة كقولنا لا إله إلا الله . . فالألوهية مقصورة على الله وحده لا يشاركه فيها غيره على سبيل الحقيقة . وقد يكون القصر على سبيل الادعاء كأن نقول لا شاعر الا شوقي ، فمن المسلم به أنه يوجد شعراء غيره ولكن يدعي المتكلم عدم اتصافهم بهذه الصفة لأنهم لا يصلون إلى المرتبة التي وصل إليها شوقي . وقد يطلقون على المثال الأخير مصطلح القصر الإضافي إذا كان الكلام في شاعرية شوقي بالاضافة الى حافظ مثلا .

ونشير إلى أن القصر الادعائي يقع على سبيل المبالغة ، ومن ثم يكون الصق بمجالات الفخر وما شابهه<sup>(٣)</sup> .

والجمل في البيت الأول والثاني من نوع الخبر ، لأن مدلول الجمل فيها لا يتوقف على النطق أو هي من القول الذي يحتمل الصدق والكذب لذاته . وليس الغرض من الخبر في هذه الأبيات وفي غيرها من أبيات القصيدة ما يطلق عليه البلاغيون «فائدة الخبر» أو لازم الفائدة بل يتعدى ذلك إلى أغراض بلاغية يكشف عنها السياق وفي الأبيات الثلاثة الأولى يظهران الغرض هو إظهار الأسى واللوعة ، والكشف عن الحزن الذي امتلأت به نفسه لخلو الدارين من أحبابه ودروسهما .

وفي البيت الرابع ينتقل الشاعر من الاخبار الى الانشاء . وفيه يبدأ بأداة التنبيه «ألا» ثم يتبعها بالنداء الذي يوجهه إلى الركب . فإذا ما انتبهوا وتيقظت حواسهم ألقى إليهم بالسؤال عما إذا كانوا يعلمون شيئا عن أولئك الذين كانوا يعمرّون المكان ، أم لا .

لكن جوابهم لم يحمل إليه ما يدخل الطمأنينة على نفسه . بل يزيده ألما وحسرة فهم لا يعرفون شيئا عنهم ، وليس عندهم خبر .

وفي البيت السادس يأتي الاستفهام منه ، ولكنه يحمل معنى النفي ، فالرّمث



والغضا وطلع الكدا لا تحير جوابا، ولا تحبّر عن شيء.

لقد نوع الشاعر في الأساليب - وتنقل - كما أشرنا - من الخبر الى الإنشاء ومن الإنشاء الى الخبر ليكشف عن ألمه وأحزانه.

ومن الظواهر البلاغية التي يوظفها الشاعر لتصوير مشاعره ذلك «الطباق» الذي نجده ففي قوله: أبكى وأضحك. وأمات وأحيا، وسعى، وسكن وعُرف، نُكّر. ومن المعروف أن الجمال في الطباق يكمن في التقابل أو ما يطلق عليه «التناقض» كما أن فيه تأكيدا للمعنى بذكر الشيء ومقابله.

وقد سبقت الإشارة الى استخدام الشاعر للتشبيه - وهو تشبيه يجمع عناصره من معطيات الحواس المباشرة، ومن المدركات التي يشاهدها الناس. وذلك على نحو ما نجد في قوله:

وإني لتعروني لذكراك هزة كما انتفض العصفور بَلَّه القطر

ووجه الشبه هنا هو تلك الهزة التي نشاهدها في العصفور، والتي يكشف الشاعر من خلاله ما يصيبه عندما يذكرها. ويمكن قراءة هزة بالفتح وتصبح اسم مرة، وبالكسر وتصبح اسم هيئة، وأنا أختار الصيغة الثانية لأنها أوضح في الدلالة والكشف عما يصيبه حين يذكرها.

كذلك يستعين الشاعر بالتشبيه حين يذكر أنه حين يراها ينسى ما كان قد عقد العزم عليه من هجرها، وقطع الصلة بها، ونسيانَه هذا كالنسيان الذي يحدث لشارب الخمر. وكأني بأبي صخر يقول إنه حين يراها يغيب عقله، ويصبح هذا العقل لا يحمل شيئا، ولا يتذكر شيئا غيرها. وهذا التشبيه كان امتدادا للأمر الذي يبيته، والذي أقسم على أنه كان يعقد العزم عليه كما يتضح ذلك من الأبيات التي يقول فيها:

أما والذي أبكى وأضحك والذي	أمات وأحيا والذي أمره الأمر
لقد كنت آتيها وفي النفس هجرها	ثباتا لأخرى الدهر ما طلع الفجر
فما هو إلا أن أراها فجاءة	فأبته لا عرف لدي ولا نكر
وأنسى الذي قد كنت فيه هجرتها	كما قد تنسي لب شاربها الخمر

## القيم اللغوية والتعبيرية

واستخدام الشاعر للألفاظ دال ومعبر. ففي سبيل الكشف عن المعاناة، وما يجد فيها من الألم نجده يحشد طائفة من الألفاظ. من مثل «عال» شَفَّ - تباريح - رَوَّع. ويحظى المصدر «هجر» وما يشتق منه بنصيب وافر في هذه القصيدة. فيذكره الشاعر ثمانِي مرات.

فقد كان يأتيها ومن نفسه هجرها  
وحين يراها ينسى الذي كان فيه هجرها  
وهجرته حتى وجد أنه لم يعد على هجرها صبر

إلى غير ذلك من الأماكن التي يتوزع فيها لفظ الهجر. مما يسلم إلى قيمة فنية وأسلوبية أخرى هي «الترديد» وهي تضيف موسيقى تقوي من الإيحاء، وتزيد من تأثيره.

وظاهرة «الترديد» لا تقف عند لفظ الهجر وما يشتق منه فنحن نجدها في البيت السابع في قوله: «والذي أمره الأمر».

كما نجد «الترديد» في قوله:

أبي القلب إلا حبها عامرية لها كنية عمرو وليس لها عمرو  
فمادة «عمر» تتكرر في البيت ثلاث مرات. ويقابل فيه أيضا بين السلب والإيجاب «لها» و«ليس لها».

كذلك نجد ظاهرة التردد في البيت الأخير من هذه القصيدة. وهو البيت الذي يتمنى أن يكون معها أيا كان المكان الذي يجمعها. إنه يحب الحياة والأحباء ما دامت تعيش بينهم ويحب الموت والأموات إذا ما قضت وأصبح القبر يضمها.

فيا حبذا الأحياء ما دمت فيهم ويا حبذا الأموات ما ضمك القبر  
ونختم تلك النظرات حول غزلية أبي صخر بالحديث عن قوله:

تكاد يدي تندى إذا ما لمستها وينبت من أطرافها الورق النضر

وقد سبقت الإشارة إلى ما في البيت من تعبير جميل عن رخص البنان . فاليد التي تلامسها تكاد تندى . . ويكاد ينبت من أطرافها الورق النضر . ودقة التعبير تكمن في استخدام الفعل المضارع من «كاد» وهو فعل من أفعال المقاربة . بل هو «موضوع لأن يدل على شدة قرب الفعل من الوقوع . وعلى أنه قد شارف الوجود»<sup>(٤)</sup> .

ولعبدالقاهر دراسة فنية حول استخدام «كاد» إذا وقعت منفية . ذلك لأن استخدامها على هذا النحو جعل ابن شبرمة النحوي يقع في خطأ يتابعه فيه ذو الرمة الشاعر الأموي المعروف . ولعل في تقديم هذه الدراسة ما يفيد القارئ من حيث وجوب الاهتمام والنظر في الأساليب ومعانيها، ومحاولة الوقوف على الغرض الذي يسعى الشاعر إلى تحقيقه من خلال عبارته .

فقد روى أن ذا الرمة ذهب إلى الكوفة . ووقف ينشد قصيدته الحاثية في سوق «الكناسة» . وقال :

هي البرد والأسقام والهَمُّ والمنى وموت الهوى في القلب منى المبرح  
وكان الهوى بالنأي يمحي فيمحي وحبك عندي يستجدُّ ويربح  
إذا غير النأي المحبين لم يكد رسيسُ الهوى من حب مية يبرح

وهو من خلال هذه الأبيات يؤكد ثبات حب «مية» وزيادته حيث لا ينقصه النأي كما ينقص غيره، أو يحوه كما يحوسواه . والأبيات تعبر عن هذا المعنى لكن ابن «شبرمة» عندما يسمع البيت الثالث، يقول كأن حب مية (برح) وزال وقد وهم أن تعبير الشاعر في قوله : «لم يكد رسيس الهوى من حب مية يبرح» يؤدي إلى ذلك . ومن الغريب أن يساير الشاعر هذا الاتجاه، ويختلط عليه الأمر، ويعمد إلى تغيير البيت الثالث . ويقول فيه :

إذا غير النأي المحبين لم أجد رسيس الهوى من حب مية يبرح  
ويذهب عبدالقاهر الجرجاني إلى أن الذي أدى إلى هذه الشبهة، ولُبَّس الأمر

على ابن شبرمة والشاعر ما قد جرى عليه العرف حين يقال: «ما كاد يفعل، ولم يكد يفعل في فعل قد حدث. والقصد من ذلك أن هذا الفعل حدث بعد الجهد والمشقة. وبعد أن كان بعيدا في الظن. على نحو ما نجد في قوله تعالى: ﴿فَذَبَحُوهَا وَمَا كَادُوا يَفْعَلُونَ﴾ ويبين عبدالقاهر «أن الذي يقتضيه اللفظ إذا قيل، لم يكد يفعل، وما كاد يفعل أن يكون المراد أن الفعل لم يكن من أصله، ولا قارب أن يكون، ولا ظن أنه يكون. وكيف بالشك في ذلك، وقد علمنا أن «كاد» موضوع لأن يدل على شدة قرب الفعل من الوقوع، وعلى أنه قد شارف الوجود. وإذا كان كذلك، كان محالا أن يوجب نفيه وجود الفعل»<sup>(٥)</sup>.

#### مصادر الدراسة:

- ١ - أشعار الهذليين .
- ٢ - الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني .
- ٣ - دلائل الإعجاز، عبدالقاهر الجرجاني .
- ٤ - من حديث الشعر والنثر - د. طه حسين
- ٥ - الشعر الوجداني - د. عبدالقادر القط
- ٦ - قراءة ثانية في شعر عمر بن أبي ربيعة . د. توفيق الفيل - مجلة البيان

#### الهوامش:

- (١) وعبد القاهر يؤكد فيها ذهب إليه ما يكون بين الأساليب من الفروق، فإن هي التقت في جانب من جوانب الدلالة نجدها تختلف في جوانب أخرى. ومن هنا يكون التمايز والتفاضل بين الأساليب بمقدار وقوع الشيء على العبارة التي تحيط بمعناه، وتعبر عما يكون في نفسه:
- (٢) من وسائل القصر أيضا ضمير الفصل نحو قولنا: الرئيس هو المسئول، ونحو ألم يعلموا أن الله هو يقبل التوبة عن عباده. ومن وسائله أيضا تعريف المسند والمسند إليه نحو الأستاذ الواقف بيننا، والمقصود عليه ما بعد الضمير في الأول. وللآخر في الثاني.
- (٣) والقصر الادعائي هو ميدان الأدب ومجال الإبداع فيه. وتتلخ المبالغة التي تأتي عن طريقه.
- (٤) دلائل الإعجاز ٢٧٢.
- (٥) دلائل الإعجاز ٢٧٢ - ٢٧٣

# مع بحر المنسرح

د. عبداللطيف عبدالرحيم

## ولماذا المنسرح؟

إجابة السؤال، ربما تجمعها هذه الكلمة والديوان كله، وربما لا يكون من السبق أن أقرر أن العلة تثول إلي؟ فأنا أعهد من نفسي نوعا من الرغبة في غير المتواتر وغير الشائع، والمنسرح يشيع عندي هذه الرغبة، وتعرب هذه النزعة عندي عن نفسها حين أطلع ديوانا من الشعر الموزون المقفى، إذ أجدي متلبسا بالبحث عن قصائد المنسرح أولا، ثم أثنى بالمديد التام، فالملتضب، ونادر الخفيف، والمخلع، وما هو من هذا الجنس، ثم أقرأ بعد ذلك الديوان كله.

## حمارا الشعراء

وربما يكون هذا الإيثار مني ضربا من النفرة من بحور طالما أجهدها الشعراء بالركوب، وخاصة في زمننا، فلا تكاد ترى إلا الرجز والمتدارك، وهما حمارا الشعراء

في هذا العصر فكأنك تقرأ شيئاً واحداً لا تميز فيه حين تقرأ ما يكتبه جلتهم وهذا  
البحران - في ذاتها - من الممكن أن يركبها شاعر متميز فيخيل إليك أنك تطالع شيئاً  
جديداً، وإن كنت في ريب فيما يتعلق بالخبب، ففيه هوان شديد، كما أن ثمة بحورا  
أخرى أشبعها الشعراء ركوبا، فأجدي أعافها بسبب ركوب الشعراء لها، لا من  
حيث هي في ذاتها، ومثل ذلك الكامل، والرمل المجزوء، والوافر، والبسيط الخ .

وأذكر أنني انتبعت إلى المنسرح في بداية المرحلة الثانوية إذ لمحت فيه تفردا  
غريبا، لدرجة أنني اخترته لشرحه لطلاب فصلي حين اختار البعض بحورا أخرى،  
على عادة بعض الأساتذة في تشجيع طلابهم آنذاك، وبذلت جهداً شديداً، عائداً إلى  
بعض مصادر العروض القديمة .

هذا التفرد الغريب ربما تكمن علتة في تفعيلته الثانية «مفعولات» والوقوف  
عليها بالحركة، يأتي بعدها «مستعلن» مطوية في الأعم الأغلب، كل هذا النغم من  
ديدنه أن يكسر ألفة البحور الشائعة الموقوف على تفعيلاته بالسكون إلى جانب توالي  
الحركات في «مستعلن» فكان فيها نوعاً من الجزم والحسم الذي لا تبهه التفعيلة تامة .

وينبغي ألا يغرب عن البال أن التفاعيل في ذاتها لا تؤدي النغم المطلوب، بل  
المؤدي لذلك هو أن تملأ بكلام، وإلا فأبي نغم له معنى يمكن أن يقوله هذا الكلام :

مستفعلن مفعولات مستعلن      مستفعلن مفعولات مستعلن  
إلا إذا ملأته بكلام، كقول المتنبي - مثلاً - في بحيرة طبرية :

يشينها جريها على بلد      تشينه الأدعياء والقزم

وفي المنسرح تركيب أو تعقيد، يتمثل في أنه ليس من البحور ذوات التفعيلة  
الواحدة، وينفرد عن ذوات الثنتين بتفعيلته الثانية «مفعولات» موقوفاً عليها بالحركة،  
وأن تحيء تامة غير مزاحفة، وإن أنكر وجودها بعض الباحثين، لأنها لا تروق لهم،  
لأنها غير موجودة، ويشارك المنسرح في ذلك المقتضب في تفعيلته الأولى، وإن كان  
لا يشيع فيها التمام، بل تحيء مزاحفة . فضلاً عن «مستعلن» عروضاً وضرباً، وإن

كانت هذه التفعيلة تحيء تامة في المنسرح، وإن أنكرها الدكتور أنيس، وعبدالهادي الفضلي، وفي كلام الشريف الرضى والمنتبي، وكاتب هذه السطور في دواوينه الأولى ما يدفع هذا النكران، وإن كنت الآن أفر من شامها حريصاً على أن تحيء مزاحفة. وربما كان هذا التشابه - لا التماثل - هو شفيعنا في أن نضم إلى «مقام المنسرح» قصيدة في آخره من المقتضب، وليس السريع من قرى هذين البحرين، وإن كان فيه «مفعولات»، إذ أنها تحيء في نهاية الكلام لا في حشوه، كما أنها تحيء موقوفاً عليها بالسكون. كما يتمثل التركيب أو التعقيد أكثر في حالة «التدوير» وبعض البحور تنفر من التدوير، أو على الأقل لا يحس فيها كالطويل والبسيط، والوافر، وفي بعضها يصعب على غير الواعي اليقظان؛ لأن التدوير في المنسرح والمديد التام ونادر الخفيف، والرملة التام من أصعب ما نعرف، وينبغي في هذا المقام أن تكون الممارسة والخبرة مقدمة على الدرس لأن العروض وجد للشعراء لا للعروضيين والباحثين في ذلك العلم ولا يفهم العروض حق الفهم إلا من يضطر إلى مضايق الكلام، لكن التدوير إذا قدر عليه الشاعر؛ يحىء حسناً في موضعه ويشعر المتلقي بعدم جهده في تعريف الكلام، مع انسياب القول دون عسرة، يقول ابن الرومي في هذا الضرب: قلت لمن قال لي: عرضت على الأخفش ما قلته، فما حمده. كلام لا نرى فيه إلا أن الشاعر أراداه فكان، ومنه قول المنتبي:

الأمر والنهي، والسلاهب والبيض له، والعبيد والحشم  
ثم يقول بعد بيت واحد، وعروض البيت صحيحة غير مطوية:  
يرعيك سمعاً فيه استماع إلى الداعي، وفيه عن الخنا صمم

لكن هل في المنسرح صعوبة خاصة؟

أما أنا فلا أكاد أشعر بها، بل يكاد لساني يجمجم بموسيقاه حتى في الكلام العادي، مع أصدقائي من الشعراء حين نضع ما يسمى بالإجازة، ولعل ذلك لمح الجاحظ حين قال: «من يشتري باذنجان» من منهوك المنسرح مما يجري على ألسنة الباعة، وقول الجاحظ صحيح، إلا أن الشاهد يمكن أن يكون أيضاً من الرجز أو من السريع، وهما قريب من قريب، خاصة وأن منهوك المنسرح لا تكاد تعرفه الشواهد

الشعرية غير المصنوعة، ثم إنه بهذه الصورة لا يحظى بوجود «مفعولات» بين تفعيلتين، وتلك هي الخصيصة الأولى للمنسرح.

### الهام وصنعة

ومع ذلك ففي المنسرح صعوبة، لا في ذاته، بل في قلة دورانه على السنة الشعراء، فينأون عنه، لأنه يحتاج إلى توجه إليه، وإقدام عليه، وحفل من الشاعر به، وقصد له، دون أن نبالي بالأقوال الشائعة: إن الشعر إلهام وطبع، وإذا كانت هذه الأقوال صحيحة، فصحيح مثلها وأشد أن الشعر صنعة، وكل فن فيه صنعة، والصنعة في الفن الجيد أن تخفي الصنعة، وتمحو آثار الرحلة والجهد، ولعل في التسمية «قصيدة» ضرباً من القصد الذي يتوخاه الشاعر، صحيح أن الشاعر ربما لا يحس، لكنه يقصد حتى في هذه الحالة، وهو يتوجه إلى وزن ما في حالة التهيؤ للنظم، فيطفو وزن أو جملة أوزان، يظل الشاعر يدهورها في نفسه حتى يتغلب وزن واحد، فتولد القصيدة، وليس في هذا القول والقصد منافاة للطبع أو السليقة.

ومسألة صعوبة المنسرح وقلة دورانه على الألسنة يدفع بنا إلى مناقشة الدكتور إبراهيم أنيس فيما كتبه عن هذا البحر: «هذا البحر أبي معظم شعرائنا المحدثين النظم منه، أو لم يستريحوا إليه، وإلى موسيقاه، فقد ورد في الشعر الحديث من هذا البحر التزر القليل، ولعل الذين حاولوه منهم إنما أعجبوا بقصائد معينة قالها القدماء من هذا الوزن، فنسجوا على منوالها، ولعلمهم وجدوا في النظم منه عنتاً ومشقة، ونحن حين نقرأ قصائده لا نكاد نشعر بانسجام في موسيقاه، ويخيل إلينا أن الوزن مضطرب بعض الاضطراب، وقد هجره المحدثون، وأغلب الظن أنه سينقرض من الشعر في مستقبل الأيام» (ص ٩٤ وما بعدها من موسيقى الشعر).

والدكتور أنيس - رحمه الله - له في كتابه كثير من الاجترارات والافتراضات الصعبة، يمثلها بعض تمثيل كلامه هنا عن هذا البحر، فالتعبير بأن معظم شعرائنا المحدثين أبو النظم منه أو لم يستريحوا إليه، يحتاج لصحته أن يكون ثمة استقرار



صحيح لهؤلاء الشعراء، إذ أن الإباء موقف لم يتم أصلاً، إنما الشيء الذي حدث أنهم لم يلتفتوا إليه، أما الراحة وعدمها فشيء لا يعرفه الباحث، وقد ورد الكثير من هذا البحر لدى شعراء الديوان خاصة العقاد والمازني، ومن أتى بعدهم من شعراء هذا الاتجاه، راكبين كل ضروبه، ونظرة واحدة للدواوين تؤيد ما نقول، ومحاولات المحدثين وغيرهم مع البحر تحيء بالفعل من إعجابهم - كما يقول الدكتور أنيس - بقصائد معينة نسجوا على منوالها، ليس في كل الحالات بالطبع، وإعجابهم ينفي عدم استراحتهم له، وكل الشعراء ينظمون على أنماط موسيقية معينة من الشعر، لا على أنماط عروضية، أما قوله «إنهم وجدوا في النظم منه عنتاً ومشقة» فهو قول ينفيه شعرهم، ولا يمكن أن يقول به ناقد أو باحث إلا إذا وجد في الكلام إمارات الجهد والمشقة، وحين لا يصادفها فثمة راحة لهذه الموسيقى، أما ذوق الدكتور أنيس فله حرته دون تدخل من أحد، حين لا يشعر بانسجام في موسيقى البحر، لأننا ببساطة شديدة لا نشارك الدكتور هذا الشعور والذوق. ومسألة هجر المحدثين له، وتنبؤ الدكتور بأنه سينقرض من الشعر في مستقبل الأيام مسألة وتنبؤ شديد الاجترار على المستقبل؛ فالمحدثون لم يهجروه أصلاً بكل ضروبه، وقد تتبع الأستاذ أحمد عبدالمعطي حجازي في مقاله «وقف على المنسرح» نشر في جريدة الوطن الكويتية (أغسطس ١٩٨٧) أثناء حديثه عن كاتب هذه السطور ضمن ثلاثة مقالات، تتبع الأستاذ حجازي ركوب المحدثين لهذا البحر، وضرب أمثلة متعددة، نضيف إليها في هذا المقام قصيدته الجيدة والمطولة «تموز» - في أعماله الكاملة ص ٢٦٥ وما بعدها - يقول في بعضها.

من أيما خضرة بدأت أرى	هذا الطريق الذي أغاديه
عيناك، أم حقلنا يخايطني	فيروزه، والندى لآليه
عيناك أم حقلنا، أكاد أرى	ما يزدهي فيهما ازدهى فيه
أحس بالخصب ها هنا، وهنا	والرمش طير له خوافيه
عيناك يا فتنتي أرى بهما	مخاطر العمق حين انويه
إني ابتدأت الطريق، خضرت	يا ليت شعري، فكيف أنهيه؟

فإذا كان واحد من كبار رواد الشكل الجديد، يركب هذا البحر في صورته هاته «مستفعل» ضربا، وهي من غرائب هذا البحر أيضا، فكيف يجبر الدكتور أنيس على المحدثين ويرى انقراض هذا البحر متنبئا، وفي زمنه كان العقاد والمازني وأحمد خمير والعوضي الوكيل، وغيرهم - باستثناء شوقي وهي مسألة غريبة لم يركب هذا البحر - يركبونه مستريحين إليه!! المشكلة - فيما يبدو - أن الدكتور أنيس لم يتقص الدواوين أو تقصاها دون روية، وإلا فلم قال إنه لم يجد من هذا الضرب سوى مقطوعة لصاحب ديوان الملاح التائه كما يقول، مع أنه رجع إلى ديوان العقاد، وصنع له إحصاء، وأذكر أن العقاد في ديوانه (أربعة أجزاء) له قصيدة من هذا القرى «فراق يوم» يقول في أولها:

يمر بي اليوم لا أراك، كما يمر بالأرض عامها القاحل.  
يضاف إلى كلام المحدثين من هذا البحر «مقام المنسرح» وقصائد أخرى أشار إليها الأستاذ حجازي في مقالاته.

وقد ذكر الدكتور أنيس (ص ٩٨) مقطوعة لأبي العتاهية نسبها إلى هذا البحر، مع أنها من مخلع البسيط، وهو في رأينا بحر قائم بذاته يختلف عن نغم البسيط، يقول أبو العتاهية:

وليس للمرء ما تمنى وليس للمرء ما تخير  
هوّن عليك الأمور وأعلم أن لها موردا ومصدر

إذا كان الدكتور يخلط بين البحور بهذه الصفة، فمن العسير أن يقبل كلامه في مسألة الأوزان، واجتهاداته فيها، لأنها في أغلبها مردودة، ولو أتيح للأستاذ أن ينقح كتابه لحذف أغلبه، فيما نعتقد خاصة فيما يتعلق بمشروعه الوليد، وبإحصاءاته وترتيب نتائج عليها، مع أن الأستاذ أغلق الطريق بقوله (ص ١٩٠): «وأنا زعيم لمن يريد أن يستكمل هذا البحث - أي الشيوخ والندرة - باستقراء جميع الأشعار في جميع العصور أن نتائجه لن تبعد كثيرا عما وصلنا إليه من نسب تقريبية».

وليس من غرض هذه الكلمة ان تناقش «موسيقى الشعر» للدكتور أنيس، بل حسبها أنها وقفت على المنسرح، لكنني أعتقد أن الاستقراء ولو ناقصا، سيزعزع توكيداته.

أما ما يثيره حول دمج البحور، فأنا لست من أنصار هذا الكلام مع أن لها أنصارا من تلاميذ الأستاذ، وغير تلاميذه، ركونا إلى التسهيل، وهو مطلوب للطلاب، لا للباحثين - لأن لكل بحر نغمته الخاصة به، وإن شاكلت نغمة بحر آخر بعض المشاكلة حتى مع الوافر والهزج، وقد سبق أن قلنا إن المقتضب مثلا من جنس المنسرح، لكنه ليس به، ولن يكون، وأكد أزعج بل أوقف أن النغمة تختلف حتى في البحر الواحد، بين القصائد المختلفة الأغراض منه، وهذا من غرائب موسيقى الشعر، - ونحن نحوم حولها دون أن نكتنه جوهرها - إذ هي مساوقة لموسيقى الروح، «ويسألونك عن الروح قل الروح من أمر ربي».

### تعدد الأغراض

وهذا يقودنا الى الكلام عن صلاحية بعض البحور لغرض شعري دون آخر، ورأينا أن ذلك من وادي الاحتمالات القصصية التي لم نقرأ فيها حتى الآن كلاما تطمئن إليه النفس، وإلا فالمنسرح مثلا امتطاه ممتطوه في أغراض شتى، لا مشاكلة بينها إذ صلح لقصيدة الغزل، والتأمل، والثناء، والحماسة والهجاء أي باختصار صلح للتعبير عن نفس الشاعر، فمسألة الربط بين البحور والأغراض، مسألة داحضة، ومن العسير الركون إليها، لكننا نركن إلى أننا نلمح من خلال هذا التعدد في الأغراض أن الوزن الواحد ليس واحدا، حين نطالع كلاما جادا، وكلاما هزلا من بحر واحد مثلا، فنكاد نشعر أننا أمام بحرین مختلفين، بل نشعر الشعور ذاته حين يكون الكلام في غرض واحد في جملة من القصائد، وهذا يجعلنا نميل إلى أن الوزن ليس شيئا مجردا. بل هو الكلام الموضوع فيه؛ لأن الوزن فضل في المنطق لم يخرج به الا الشعر.

مع سبق الإصرار والترصد كما يقال في لغة التحقيق - ركبت المنسرح، دون خشية

أنهم بالصناعة والقصد، إذا أشعر في كل اللحظات أنني أهزج به عمدا ودون عمد وهما سواء في النهاية، والفن - في لغتنا واللغات الأخرى - بجانب الفطرة قصد وصناعة (انظر مثلا مادة فن في معجم المجمع الملكي الإسباني)، والتثريب أن يغيض ماء السليقة أمام تحريف الصناعة وتزويقها، أما إذا تزوجا فلا تثريب ولا شبهة في التثريب!!

كما أننا نميل إلى لزوم ما لا يلزم، مؤمنين أنه يهب القافية - التي ظلمها الناس في لغتنا كل الظلم في العصر الحديث - غنى موسيقيا، لا يتم بدونها، وتعرف الإسبانية والفرنسية القافية الفنية بجانب القافية السهلة أو البسيطة والمحك الذي لا يخطيء في ذلك: هب أننا حذفنا ذلك اللزوم هل يظل الكلام كما هو أم ينقص؟ فإذا كانت الإجابة بالنقصان فاللزوم واجب مطلوب، وليس المعري بدعا في لغتنا، فله فيها محتذون كثيرون حتى العصر الحديث، ومن أكبرهم أحمد نخيمر - رحمه الله، وللاسبان أيضا صنيع المعري، نذكر منهم بياسبس، في بعض قصائده وخاصة قصيدته Hermana، وحتى فرلين حين سخر من القافية سخر منها شعرا يحظى بالقافية الفنية (راجع بناء لغة الشعر، ترجمة د. أحمد درويش)، ولعل الشعر بهذا الثراء الموسيقي إنما يحاول أن يسترد من الموسيقى ما سلبته منه، ثم إنها قدرة لا ينبغي الغرض من شأنها، إلا إذا ساوينا بين العجز والقدرة، وهذا لا يكون إلا في حالة مسخ السلائق وارتكاس الأذواق، وقد أشار الأستاذ عبدالمعطي حجازي في مقالاته الأنفة الذكر إشارة ذكية إلى مثل هذا، يقول «لكن القليلين من الشعراء هم الذين يجعلون الوزن مجالا للإبداع، ومادة له، بينما هو بطبيعته قواعد مقررة سلفا، يتبعها الشعراء أو يلتزمون بها، فيصبون فيها كلامهم، كما يصب الرجل شرابه في الكأس التي لا يملكها أو يملكها كما يملك مثلها الآخرون، وهل رأيت رجلا يصنع كأسه ليشرب فيها ساعة يشرب؟ إن كنت قد رأيته فهو الشاعر النادر الذي لا يكيل بمكيال سائد، وإنما يخلق أوزان شعره، أو يختارها لتوافق روحه، وترجم وقع العالم على حواسه».

## أنا والمنسرح

وركوبي هذا البحر ورصيفه من البحور الأخرى إنما هو نفور - اعهد من

نفسى - من النمط السائد الآن، ورد «عملي» على محاولات الركة والسطحية والتفاهة وزنا وتعيرا، او بلا وزن، وبلا تعبير، وتزيدني الأيام والخبرة حماسة لما كنت أعتقد قديما دون خبرة كافية، أو رؤية واضحة، وتتمثل هذه الركة والفجاجة في شعرائنا الذين يغني فرد منهم عن قبيل، إذ وقعوا في ربة التقليد، والانشصار الضيق في نماذج معينة من الوزن، واللغة الفجة، وحسبك أن تقرأ ما يكتبون فلا تراه يخرج عن خساس البحور (المتدارك والرجز) بل إنهم ركبوا صورة من المتدارك، لا تكاد تشعر معها بأن الكلام موزون - وأعتقد - في هذا الصدد - أن الخليل - رضي الله عنه - تركه وأهمله قصدا، وما كان لعقل مثل عقله أن يسهو عن مثل هذا، لكنه - فيما نعتقد - رأى فيه حطة، فأخرجه - وهو حق - عن دائرة الشعر، وكأنه كان يلح من وراء الغيب حالة المتدارك - تسميته خيبا أفضل - في زماننا، والأخفش لم يتداركه على الخليل، وهذا فرض يقرب من الاعتقاد ربما تثبت الأيام، إن لهذا الوزن الآن غاشية تحترم الجسوم والنفوس !!.

ولقد عمت البلوى الآن بمن يرمون في وجوهنا بما يسمونه حداثة وحساسية جديدة، لا شكيم لها من حسن قويم، وقاعدة معروفة، وحسبك أن يكون العجز هو القاعدة، والقاعدة هي التبجح الذميم، كلام نثري معيب، وشكل شعري معيب والآفة ليست في كتابه فقط، بل في نقاده أيضا، لأنهم - في أغلبهم - يقولون كلاما أكثر عيبا مما ينقدونه !!

لذا كله أحمل سيف دون كيخوتي، راضيا بقسمته، أو غير راض، وإن كنت اعرف أنني لا أحارب طواحين الهواء كما كان يصنع، لأن الطواحين الآن صاخبة وعتية، ولها سدننها الطاعمون منها، على حساب كل قيمة شريفة في لغتنا وفننا، بيد أنه صخب مثل صخب شيوخ محارب على رأي الأخطل، لكنني لا أزال - في كل رحلتي - متذرعا بالمجاهدة الصابرة - وهي روح الفن - التي تهدي الى الطبع، ويهدي الطبع إليها، ولعل «مقام المنسرح» يحقق هذه الغاية فيغني بذاته عن كل كلام بين يديه في أي مقام.

# مشكلات

## في معالجة النحاة لموضوع النداء

بمقام: الدكتور جميل علّوش

يقول المؤرخون وعلماء اللغة إن النحو من العلوم التي نضجت واحترقت . يعنون بذلك أنه بلغ الغاية في الكمال والإتقان . فلم يُعدّ بحاجة إلى مزيد من التحليل والتعليل ولا إلى فضل تتبع واستقصاء . ويترتب على قولهم هذا أن لا فائدة من الكتابة في النحو ولا جدوى من انفاق الوقت في تتبع قضاياهِ وإنعامِ النظر في مسائلهِ .

وواقع الأمر يخالف ذلك فما زال في النحو قضايا بحاجة إلى دراسة ومشكلات بحاجة إلى حل . ولقد كتبتُ في هذه القضايا الكثيرَ الكثيرَ . وما زلتُ أقع بين الفينة والفينة على جديد في الموضوع . فكثيراً ما يواجهني من تحليلات النحاة وتخريجاتهم ما يرفضه الذوق ويضيق به الصدر . ولستُ من الذين يأخذون العلم نقلاً دون مناقشة أو محاسبة مع حرصي الشديد على لزوم جادة العقل والصواب وعدم الابتعاد عن

حدود المنطق ومقاييسه . ومن هذه الموضوعات التي أحسَّ فيها قلقلة وعدم استقرار موضوع النداء . ويبدو هذا التقلقل والتخلخل في النقاط التالية :

● أولاً : قول النحاة إنَّ المنادى العَلَم أو النكرة المقصودة يكون مبنياً على ما كان يرفع به نحوياً زيدٌ ويا رجلُ . وربما يبدو قولهم مقنعاً لو انحصر النداء في هذه الحدود . ولكنَّ النحاة يتجاوزون ذلك إلى القول بأنَّ المنادى يوصف على لفظه أي أنَّ الصفة ترفعُ على التبعية . فيقولون : يا زيدُ الكريمُ ويا محمدُ الشريفُ ، برفع الكريم والشريف على التبعية اللفظية . ومن المعروف أنَّ الاسم المبنى يُعربُ تابعه حملاً على المحلِّ لا على اللفظ . أمَّا أن يكون مبنياً فتتبعه صفته على اللفظ لا على المحلِّ ، فهذا من العجب العجائب الذي لا يكاد يُصدَّق . إنهم يزعمون أن المنادى المبنى على الضمَّ يكون في محل نصب بفعل النداء المحذوف . فإذا كان الأمر كذلك فيجب أن يكون التابع منصوباً على المحلِّ . أمَّا أن يكون التابع مرفوعاً والمتبوع منصوباً فهذا اضطراب في التقعيد ليس له مثيل . وقد حاول النحاة أن يجدوا مُسوغاً لهذا التخريج ، فزعموا أنَّ كثرة ورود المنادى مبنياً على الضمَّ أباح لهم أن يعدَّوه مرفوعاً . قال ابن الخشاب في ذلك : « وإنَّما أُجريتْ إعرابها على لفظه وإن كانت ضمته ضمة بناء لأنها أعني الضمة استمرت في كل منادى بهذه الصفة واطردت فيه فأشبهت الرفع في الفاعل فلذلك جاز الاجراء عليها ولم يحز الاجراء على غيرها من حركات البناء<sup>(١)</sup> » وهذا التسويغ غير مقبول البتة لأن المبنى يبقى مبنياً مهما كثر استعماله . ويبدو من ثَمَّ أنَّ قول النحاة إن كثرة ورود المنادى المبنى على الضمَّ على هذه الصورة أباحت للنحاة اعتبار ضمته حركة رفع هو قول لا يتسق مع قواعد المنطق السديد . وألا فمن قال إن كثرة استعمال المبنى تجعله معرباً ؟

إنَّ كثرة ملاحظتي للمنادى المبنى على الضمَّ تجعلني أقرر عن يقين أنَّ المنادى هذا لا بدَّ أن يكون مرفوعاً . وكذلك يبدو من تتبع أقوال كثيرين من النحاة وعلى رأسهم سيبويه . فهو يتجاهل البناء على الضمَّ ولا يذكر إلا الرفع فيقول : والمفرد رفع<sup>(٢)</sup> ويقول : فرفعوا المفرد كما رفعوا قبلُ وبعْدُ وموضعها واحد<sup>(٣)</sup> ويقول أيضاً : إنَّ كل اسم مفرد في النداء مرفوع أبداً<sup>(٤)</sup> وقال الرازي الطبيب بهذا الشأن : إنَّ

المنادى بالنداء المفرد مرفوع وإن المنادى بالنداء المضاف منصوب<sup>(٥)</sup> وأكثر من ذلك كله أن الكوفيين يعدّون المنادى المفرد مرفوعاً بخلاف البصريين الذين يعدّونه مبنياً على الضمّ. وقد أدار ابن الأنباري المسألة الخامسة والأربعين من كتابه «الانصاف في مسائل الخلاف» حول هذا الموضوع<sup>(٦)</sup>.

والذي يبدو لي من مجمل ما قرأت في هذا الموضوع أن لا شيء يمنع من كون المنادى المفرد مبنياً على الضمّ كما يرى البصريون إذا لم يتصل به تابع من التوابع لأنه حينئذ يشبه صوتاً من الأصوات مبنياً على الضمّ لأن الصوت لا يجوز نعتة ولا العطف عليه. وقد لمس ابن هشام هذه الحقيقة في إعراب قوله تعالى: ﴿قُلِ اللَّهُمَّ فَاطِرُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ<sup>(٧)</sup>﴾. قال: إنه يعني «فاطر» على تقدير «يا» ولم يجعله - يعني سيبويه - صفة على المحلّ لأنّ عنده أنّ اسم الله سبحانه وتعالى لما اتصل به الميم المعوّضة عن حرف النداء أشبه الأصوات فلم يجز نعتة<sup>(٨)</sup>.

والمنادى إذا أريد له أن يكون مبنياً يشترط فيه ألا يوصف فإذا وصف طال أمد الكلام. ومن المعروف أن الكلام إذا طال أمدّه في النداء انتصب كما في حالة المنادى المضاف والشبيه بالمضاف والنكرة غير المقصودة. هذا إلى أنّ المنادى بمنزلة الأصوات كما أسلفنا والأصوات لا توصف. وإذا كانت الأصوات لا توصف والمنادى صوت فكل ما يلحقه النحاة بالمنادى من صفات فهو من قبيل الجمل المصنوعة التي لا يؤيدها السماع أو النقل. فكما أنّ إضافة المنادى تجعله منصوباً وتبعده عن البناء، كذلك وصفه يجعله مرفوعاً ويجرّده من البناء. فالمنادى يكون مبنياً في حالة واحدة هي أن يكون مفرداً غير مضاف ولا موصوف. فإذا مُطِّلَ بالإضافة أو الوصف زال بناؤه وأصبح معرباً.

فإذا أردنا أن نحسّم الخلاف في موضوع المنادى المفرد وإعرابه بدا لنا أنه قد يكون من المقبول اعتباره مبنياً على الضمّ على أساس أنه ضرب من الأصوات بشرط أن يكون مستقلاً ومجرداً من الإتياع وبخاصة الوصف أو البدلية. فإذا كان اتباعه ضرورة في نحو: يا أيها الرجل، أو يا هذا الرجل، فمن الأرجح والأقرب إلى المنطق أن نعتبره مرفوعاً لا مبنياً على الضمّ وأن يعرب تابعه على البدلية إذا كان جامداً كما في



المثالين السابقين وعلى الوصف إذا كان التابع مشتقاً نحو قوله تعالى: ﴿يَا أَيُّهَا الْمَدْيَنِيُّ﴾ وكذلك لا بدّ من اعتبار المنادى إذا كان نكرة مقصودة معرباً مرفوعاً إذا كان مثنى أو جمع مذكر سالم في نحو: يا معلمان، ويا معلمون، لسبيين:

الأول - لأنه من غير المعروف أن تكون علامات البناء حروفاً كالألف والواو اللذين هما من علامات الإعراب.

الثاني - لأنّ الاسم المبني لا يتصرف بل يبقى على حالة واحدة. أمّا أن يكون مفرداً أو مثنىً وجمعاً ويبقى مبنياً فهذا مالا عهد للنحوي به. ونحن نعلم أنّ اسم الإشارة «هذا» مبني فإذا نثي أصبح معرباً بالألف رفعاً وبالياء نصباً وجراً. وكذلك «الذي» و«التي» وهما اسمان موصولان. وعلى هذا النسق نقيس المنادى. فإذا كان من المقبول أن يعتبر مبنياً في حالة الإفراد فلا بدّ أن يزول هذا البناء في حالة تثنيته وجمعه في نحو قولنا: يا معلمان، يا معلمون.

وعلى هذا يكون المنادى مبنياً على الضمّ في حالة واحدة هي أن يكون مفرداً مقطوعاً عن الإضافة مجرداً عن الوصف في نحو يا محمد، ويا رجل. وفي غير ذلك لا بدّ أن يكون معرباً مرفوعاً حتى يمكن أن يماثله التابع في إعرابه، وحتى لا يحصل تناقض بين بناء المنادى على الضمّ ورفع تابعه على الوصف أو البدلية أو التوكيد. إذ ليس من الممكن ولا المقبول أن يتبع المنادى المبني على اللفظ، في حين أنّه من المعروف أن الاسم المبني يعرب على المحل لا على اللفظ.

ومما يؤكد ذلك أنّ المنادى لا يمكن أن يكون وصفه مرفوعاً لو كان حقاً مبنياً على الضمّ. وإنّ هذا الخلط بين بناء المنادى على الضمّ ورفع موصوفه يوقع المعرب في عدة إشكالات لا يقبلها عقل ولا منطق. ومن تلك الإشكالات ما يلي:

أ - في قولنا: يا أيها الرجل. نحن مضطرون لاعتبار «أي» نكرة مقصودة مبنية على الضمّ و«الرجل» بدلاً منها. هذا التناقض بين بناء المتبوع ورفع التابع شيء عجيب لا يستطيع النحاة أن يجيبوا عليه إجابة منطقية مقبولة. والسؤال هو: إذا كانت «أيها» مبنية على الضمّ حقاً فلماذا جاء تابعها مرفوعاً؟ بل لماذا لم يميز في هذا

التابع أن يجيء منصوباً على المحلّ كما في غيرها من حالات النداء التي أجاز فيها النحاة الرفع على ظاهر اللفظ والنصب على المحلّ في مثل: يا زيد الكريم برفع «الكريم» ونصبه؟

ب - في نداء العلم المبني مثل سيبويه يختلط الأمر بين البناء الأصلي والبناء العارض. فتضيق السُّبُل بالمعرب. ولا يستطيع أن يخرج من هذا الإشكال إلا بالتقدير الضعيف والتخريج المخلخل. نقول في اعراب سيبويه: إنه منادى مبني على الضمّ الذي منع من ظهوره حركة البناء الأصلي. فإذا اتبعنا سيبويه بصفة جثنا بها مرفوعة على ما رسم النحاة. نقول: يا سيبويه الكريم برفع الكريم. وإذا كان البناء على الضمّ لم يظهر على «سيبويه» فكيف نبیح لأنفسنا أن نتبعه بصفة مرفوعة؟ ألم يقل النحاة: إنهم رفعوا الصفة لكثرة ورود المنادى مبنياً على الضمّ حتى اعتبر كأنه مرفوع ولكن إذا لم يجيء المنادى مبنياً على الضمّ في مثل «سيبويه» فكيف تجيء صفته مرفوعة؟ ألا يفهم من هذا أنّ الأقرب إلى المنطق أن نقول: إنّ المنادى مرفوع وأنّ سيبويه علم مبني على الكسر في محل رفع؟ وإلاّ فمتى جاز أن يتعاور اسماً واحداً بناءً: بناء ثابت وبناء عارض؟ ونستطيع أن نقول الكلام نفسه في مثل قولنا: يا هذا الرجل، ويا هذه المرأة، ويا هؤلاء الرجال، فإن أسماء الإشارة هنا مبنية في محل رفع على النداء لأن المنادى المفرد مرفوع. وأمّا الأسماء التالية لها فهي مرفوعة على البدلية. ولا مجال هنا للزعم بأنّ أسماء الإشارة قد اعتورها بناءً: بناء ثابت وبناء عارض؟

● ثانياً - قول النحاة إنّ المنادى منصوب لفظاً أو محلاً بفعل النداء المحذوف. فمن السداجة المتناهية أن نسلم بهذا القول. ذلك أن النداء انشاء وتقدير الفعل خبر. ثم إنه من غير الجائز أن نعمل معاني الحروف فضع مكان «هل» استفهم ومكان «ما» أنفي ومكان «إلا» استثني الخ. . وكل من له أدق نظر يعلم أنّ الفرق كبير بين قولنا: يا محمّد! وقولنا: أنادي محمداً. فكيف نجيز لأنفسنا أن نكتب جملة ونعرب جملة أخرى قد تحمل معناها ولكنها لا تحمل دلالاتها وأبعادها؟ ثم إن عقد الموازنة بين النداء والظرف في أنّ كلا منها ينصب إذا أضيف ويبنى على الضمّ إذا قطع

عن الاضافة هو اجراء يعتمد الشبه الظاهري البحث. وإلا فلا شبه بين النداء والظرف البتة. والفرق بينها أنَّ الأصل في الظرف النصب. ولا شك أن القطع عن الاضافة حالة عارضة. وأمّا في النداء فليس القطع حالة عارضة بل هو حالة مستقلة بنفسها لا تختلف عن حالة النصب لأنه من غير الممكن تحويل المنادى المضاف منادى مفرداً وبخاصة في حالة العلمية. فالشبه بين الاضافة والنداء هو شبه ظاهري بحث لا يتوقف عليه أي حكم. فإذا كان عامل النصب في الظرف فعلاً ظاهراً أو محذوفاً فلا يعني هذا أنَّ من شرط المنادى أن يكون منصوباً بفعل محذوف قياساً على الظرف، لا لسبب إلا لأن المنادى يُبنى على الضمّ حيناً وينصب حيناً آخر إذا أضيف تماماً مثل الظرف في حالتي إضافته وقطعه عن الإضافة. فهذا شبه ظاهري كما قلنا لا يوجب شيئاً ولا ينفي شيئاً آخر. فإذا سُئِلَ عن عامل النصب في المنادى قلنا: ليس من الضروري أن يكون النصب في المنادى بعامل. ذلك أنه ليس من شرط العبارات الانفعالية أن تعرب أعرابَ الجمل الخبرية. فمن الملاحظ أنَّ العبارات الانفعالية لها نمط خاص بها، ومن الخطأ أن نروح نطبق عليها مقاييس الإعراب التي نطبقها على الجمل الخبرية تمحلاً واعتباطاً<sup>(١٠)</sup>. ولقد تبين لي أنَّ محاولة إخضاع العبارات الانفعالية لقواعد الاعراب هو عمل بلا جدوى، فالعبارات الانفعالية لها كيائها المستقل الذي يأبى الخضوع لقواعد العقل والمنطق. ولذلك كانت سبباً لخلافات كثيرة ومناقشات عقيمة. فتشبيه المنادى المنصوب بالظرف هو من قبيل الافتراض القائم على الظنِّ لأن بناء المنادى على الضمّ اذا كان مفرداً، ونصبه إذا كان مضافاً، ليس سببه الشبه القائم بينه وبين الظرف بل السبب في ذلك أنَّ المنادى المفرد مبني على الضم لشبهه بالصوت والصوت دائماً مبني. فإذا مُطِّ هذا الصوت أو مُطِّل بالوصف أو بالإضافة ذهب مسوغ كونه صوتاً فنصب.

● ثالثاً - ومن المشكلات التي تواجه المعرب في النداء ما يزرعه النحاة من أنَّ المفرد يوصف كما توصف بقية الأسماء. والحقيقة أنَّ المنادى ليس بحاجة إلى وصف. فالمقصود بالنداء هو تنبيه المنادى أو طلب إقباله فيما حاجته إلى الوصف؟ والانسان حين ينادي لا ينادي بشرط كما قال أبو العباس المبرد<sup>(١١)</sup> ولذلك كان من السخف

الظاهر أن نقول: يا زيدُ الكريمُ لأنَّ اجتراءنا بالمنادى وحده يفي بالغرض. وكنت منذ زمن بعيد دائم التفكير في موضوع صفة المنادى فلا أجد لها مسوغاً. فالمنادى المفرد ليس بحاجة إلى وصف. ولكنني كنت أصطدم في كتب النحو بالأمثلة المصنوعة المفترضة التي لم يرد بها نصٌ ولم ينطق بها سماع. فأحار في هذه الأكداس المقدسة من الأمثلة التي لا تفيد إلَّا التعقيد ولا تقود إلَّا إلى الحيرة، حتى عثرت على كلام للأصمعي يضع الأمور في نصابها وينفذ إلى الحقيقة من بابها، وهو قوله: لا يوصف المنادى المضموم لشبهه بالمضمر الذي لا يجوز وصفه<sup>(١٢)</sup> وقد تتبع الآيات القرآنية التي ينادى فيها الأعلام من الأنبياء كإبراهيم وإسماعيل وإسحاق وعيسى وموسى ويعقوب الخ. فلم أجد استعمالاً واحداً منها جاء فيه المنادى موصوفاً. وفي مثال واحد من تلك الأمثلة ورد المنادى موصوفاً ولكن في نداء مستقل عما قبله، ذلك في قوله تعالى: يوسف أيها الصديق أفنتا<sup>(١٣)</sup>. . . فلم يقل كما يقول مؤلفو كتب النحو: يا يوسفُ الصديقُ بل قال: يوسفُ أيها الصديق. هذا المثال الواحد الذي وصف فيه يوسف بالصديق ولكن بغير الصورة التي درج عليها مؤلفو كتب النحو. وهذا يعني أنَّ المنادى العلم لا يوصف فليس ثمة من ضرورة لوصفه. وما جاء من الأمثلة التي تخالف ذلك فالوصف إما أن يكون مرفوعاً على النعت المقطوع أي أنه خبر لمبتدأ محذوف وإما أن يكون منصوباً على المدح أو على تقدير «أعني» كما قال الأصمعي: فارتفاع «الظريف» في نحو قولك: يا زيدُ الظريفُ على تقدير أنت الظريف وانتصابه على تقدير أعني الظريف<sup>(١٤)</sup>. فليس الوصف كما يبدو ضرورياً في بناء عبارة النداء. هذا إذا كان المنادى علماً فإذا كان نكرة مقصودة كان وصفه اكره وأشنع. ولقد جاء أبوتمام بشيء من ذلك حين قال:

إن رمت تصديق ذاك يا أعورُ الدجَّالُ فالخطهمو ولا تذب.

فقد وصف «أعور» وهي نكرة مقصودة «بالدجَّال» وهي معرفة. فقال التبريزي معلقاً على ذلك: جعل «أعور» معرفة بالنداء ثم نعت بالدجَّال. وبعض العرب يستوحش من هذه البنية. واستعمالها في كلامهم قليل. ولا يكاد يوجد يا غلام العاقل أقبل<sup>(١٥)</sup>. ومن المعروف أنَّ النكرة المقصودة إذا وصفتُ نُصبت كما في قول البوصيري:

كيف ترقى رقيك الأنبياء يا سماء ما طاولتها سماء  
فقد جاءت كلمة «سماء» هنا منصوبة لأنها أتبت بجملته فعلية موضعها نصب على  
الوصف.

ونخلص مما سبق إلى الحقائق التالية:

- ١ - لا بأس في اعتبار المفرد مبنياً على الضم شريطة أن يكون مقطوعاً عن الوصف كما  
هو حينما يكون مقطوعاً عن الإضافة.
- ٢ - إذا اتبع المنادى المفرد بالوصف أو البدل أو التوكيد وكذلك إذا ثني أو جمع جمعاً  
مذكراً سالماً فلا مناص من اعتباره مُعرباً مرفوعاً.
- ٣ - إنَّ القول بأنَّ المنادى منصوب دائماً بفعل محذوف تقديره «أنادي» هو خرافة ليس  
لها ما يؤيدها.
- ٤ - إنَّ المنادى المفرد ليس بحاجة لأن يوصف وما جاء خلاف ذلك فهو مرفوع على  
أنه نعت مقطوع أو منصوب بتقدير فعل أمدح أو أعني .
- ٥ - إنَّ التزام رأي الكوفيين باعتبار المنادى المفرد مرفوعاً لا مبنياً على الضم محل كل ما  
يعترض الطالب من تعقيدات عند دراسة هذا الموضوع .

□□□

## حواشي البحث:

- (١) المرجل: أبو محمد عبدالله أحمد بن الخشاب. تحقيق علي حيدر، دمشق ١٩٧٢ ص ١٩٤.
- (٢) الكتاب: تحقيق عبدالسلام هارون ج ٢ ص ١٨٢.
- (٣) نفس المصدر والمكان.
- (٤) نفس المصدر والمكان.
- (٥) محاضرة للدكتور إحسان عباس بعنوان: تصنيف العلوم عند العرب، صدرت ضمن كتاب نشره مجمع  
اللغة العربية الأردني بعنوان: الموسم الثقافي الأول. انظر ص ٧٢.
- (٦) انظر كتاب «الانصاف في مسائل الخلاف» لابن الأنباري، تحقيق الشيخ محي الدين عبدالحميد ص ٣٢٣  
وما بعدها.
- (٧) سورة الزمر: ٤٦.
- (٨) مغني اللبيب: ابن هشام. تحقيق الشيخ محي الدين عبدالحميد ج ٢ ص ٦٠١.

- (٩) سورة المدثر: ١ .  
(١٠) التعريب وتنسيقه: الدكتور محمد المنجي النصيادي. مركز دراسات الوحدة العربية انظر ص ٥٠٣ .  
(١١) خزانة الأدب للبغدادي، المطبعة السلفية ج ٢ ص ١١٣ .  
(١٢) شرح كافي ابن الحاجب: رضي الدين الاسترأبادي ج ١ ص ١٣٦ .  
(١٣) سورة يوسف: ١٢ .  
(١٤) شرح كافي ابن الحاجب ج ١ ص ١٣٦ .  
(١٥) شرح التبريزي على ديوان أبي تمام ج ٤ ص ٣٠٦ - ٣٠٧ .

[illegible]

# « الأعلام العربية »

## لشتيفن فـيـلد

نقله إلى العربية وعلق عليه :  
د. سعيد حسن بحيري

أولاً - أسماء الأشخاص والقبائل .

١ - أسماء الأفراد (الأعلام)

٢ - أسماء الأسر .

٣ - الكنية

٤ - اللقب

٥ - النسبة

٦ - تطورات مبكرة

ثانياً - أسماء الأماكن :

١ - أسماء عربية حقيقية

٢ - أسماء أماكن ترجع إلى ما قبل العربية

٣ - أسماء معربة .

ثالثاً - قائمة المراجع : أسماء الأشخاص والقبائل وأسماء الأماكن .

## أولاً أسماء الأشخاص والقبائل

إن اسم الشخص لدى كل الشعوب - في الأصل - أكثر من علامة خالصة دالة، فقد عُدَّ الاسم في الأغلب جزءاً من جوهر حامله فهو لا يميزه فحسب بل يمكن أن يحمي حامله، يعطيه قوة. ويدراً عنه المرض، يجلب له الخير أو يدرأ عنه المكروه. وتظهر أسماء الأشخاص العربية - في وضوح شديد - هذه الرؤية ويسري ما يشبه هذا أيضاً على أسماء القبائل العربية التي ترجع عموماً إلى أسماء أشخاص<sup>(١)</sup>. ونجمعها فيما يلي تحت أسماء الأشخاص.

وتتباين أنماط الأسماء التالية في إطلاق أسماء الأشخاص العربية من عصر ما قبل الإسلام إلى اليوم حسب وظيفتها إلى:

١ - اسم الفرد (علم، اسم علم أو الاسم الخاص):

هو الاسم الخاص الذي يُوهب للطفل بعد المولد - ولم يكن نادراً أن يكون إطلاق الأسماء (التسمية) عملاً بهيجاً مرتبطاً بأضحيات دينية أو طقوس أخرى<sup>(٢)</sup>.

٢ - اسم الأسرة (النسب):

هو اسم الأب أو اسم الأم واسم الجد الخ بدرجة أقل، وفي تسلسل نسبي متصاعد لانحدار السلالة النسب في تركيب: ابن أو بنت (ابنة) كذا.

٣ - اسم السلالة (الكنية):

هو اسم ابن أو ابنة المسمى في تركيب: أبو أو أم كذا.

٤ - النسبة

هي صفة تشير إلى انتسابه إلى قبيلة ما أو قرية ما الخ (تختم ببناء دائماً)

٥ - اللقب

هو اسم تال يحمله المسمى إلى جوار اسمه الخاص على نحو اسم الشهرة،



ويشمل ايضاً اسماء المهنة او اللقب (اسم المنصب) وأسماء مستعارة أو شعرية أو اسماء شهرة ذات معنى سيء (نبز) سردها علماء فقه اللغة العرب على وجه الخصوص .

وهكذا يمكن أن ينطق اسم عربي كامل على النحو التالي تقريباً:  
المُبرّد، أبو العباس محمد بن يزيد الأزدي .

والمبرد هنا (اللقب)، وأبو العباس (الكنية)، ومحمد (اسم علم)، وابن يزيد (النسب)، والأزدي (الذي ينتمي إلى قبيلة الأزدي) النسبة .

ويشذ أن يضم كل اسم فرد جميع هذه العناصر التفصيلية، فقد كان عدد عناصر سلسلة النسب - في الأصل - غير مقيد .

ويمكن أن يذكر أيضاً اسم الجد وجد الجد الخ إلى جوار الأب وذلك وفق معنى شخص ما . وقد كان ترتيب تسمية الشخص غير ثابت، وعلى كل حال فالترتيب (اللقب، الكنية، الاسم، النسب، النسبة) أكثرها ألفة<sup>(٣)</sup> .

ويتفق وطبيعة الحال أن يذكر اسم الفرد (العلم) بعد المولد مباشرة . وعلى العكس من ذلك تأتي الكنية أو اسم الشهرة (اللقب) في وقت متأخر من حياته، ويعد تغير اسم الفرد عملاً نادراً ذا دلالة . ونجد إلى مدى بعيد تغيرات عمدية في الأسماء في بداية المد الإسلامي فحسب، في عصر هجر المرء فيه ماضيه الوثني مع اسمه الوثني، ويدين ذلك للأمة الإسلامية في جلاء إلى حد أن ثمة قبائل كاملة قد غيرت في ذلك العصر أسماءها .

بيد أنه في حالات متأخرة فردية اقصي (أبعد) الاسم الأول اسم ناشئ عن حادثة معينة في حياته الخاصة<sup>(٤)</sup> .

وفي الأصل أوجدت عملية درء نشر أسماء سلبية أسماء ذات معنى سيء يرغب الوالدان في ان يحفظا ابنهما من تأثير الحسد (نظرة شريرة) أو أي تأثير ضار آخر .  
والاسم السلبي بغير شك اسم مثل ذلك الاسم المعروف في جنوب العراق (بلاسم) = ب - لا - اسم (للمذكر)<sup>(٥)</sup> .

وفي الغالب يكون اسم الشخص العربي من جهة الصيغة اسماً أو تركيباً

اسمياً، فيتعلق إما بأسماء في حال الأفراد، مثل (أسد) (مذكر، قبيلة)، حنظلة (مؤنث، قبيلة) وإما أسماء في حال الجمع. وتعد الجملة كاملة مع القاب مفردة اسماء مثل :

تأبط شراً (مذكر) أي حمل بين أبويه شراً، وأكثر ندرة الأسماء ترجع إلى تركيب حرفي، مثل : بلله (مؤنث = بـ الله)<sup>(٦)</sup>. ومع ذلك فأكثر اسماء الأشخاص العربية أسماء مفردة أو تركيب اسمي .

والخاصية اللافتة للنظر هي المنع من الصرف المألوف لكثير من اسماء الأشخاص، وهذا الممنوع من الصرف يلزم أن صيغة الاسم في حال الوصل (يزيد) التي تشير إلى أنها أساس صيغة المضارع (يزيد) بلا تغير. فهي تكون مع أسماء الأشخاص ذات نهاية دالة على المؤنث سلسلة خاصة من الاعراب بالنسبة للعلم، وهي تفرق بينه وبين سلسلة إعراب أسماء عامة: عائشة في حالة الرفع، عائشة: في حالتي النصب والجر، بالنسبة للاسم الخاص، في مقابل عائشة، عائشة، عائشة (مؤنث).

وفي أغلب اللغات تلعب صيغ التصغير والتدليل من أبنية العلم دوراً كبيراً. وهذا ينطبق أيضاً على العربية، فبناء التصغير (فُعَيْل) يكون من احسن، . الاسم المصغر (حُسَيْن) [حسن الصغير وحسن الجيب] أو ما أشبه ذلك. وإلى جوار ذلك توجد صيغ (فُعَيْل) وفق البناء للمعلوم، وصيغ أخرى وقد تحولت هذه الصيغ المصغرة معجمياً إلى صيغ خاصة للاسم. ولذا فإن حسن وحسين يميزان مسميين مختلفين .

وفي تراكيب الإضافة يوضع العنصر الأول في صيغة التصغير: عُبَيْدالله، عبدالله (الصغير)، ويستقل أيضاً باعتبار كونه اسماً منفرداً. وتستمر اللهجات العربية المختلفة في تكوين صيغ مصغرة مختلفة: فَعُول<sup>(٧)</sup>، في سوريا ومصر. عُبُود من عبدالله .

فَعُولي<sup>(٨)</sup>. في العراق أساساً: جَبُوري من جابر وعبدالجبار فَعُو (Fi/a/a"o) في سوريا والمغرب والعراق: وِدُو من وداد وفتو من فتح الله الخ .

كانت أكثر أسماء الأشخاص العربية جلية من الناحية الاشتقاقية للمُسَمَّى ، كانت معانيها الأساسية العامة حاضرة في وعي المُسَمَّى والمُسَمَّى أو على الأقل يمكن أن يستحضرها الوعي .

وفي مجتمع الحضر يصير الاسم التقليدي الذي أطلق شائعاً دائماً لأن آخر قد حمله من قبل ، بينما تحافظ أسماء قروية أو بدوية ومستحدثة على مكانها السالف .

ولا يسري الوضوح الاشتقاقي على كل الأسماء العربية أصلاً .  
وعلى الأسماء غير العربية في الأصل . فقد كانت ثمة أسماء لدى القبائل العربية اليهودية والمسيحية من محيط يهودي ومسيحي في عصر ما قبل الاسلام . ومن خلال القرآن حافظت على حقها في البقاء في المنطقة العربية الاسلامية مع انتشار الاسلام . وهذه الأسماء انتقلت من اللهجات الآرامية إلى العربية وأخضعت في العربية لتغيرات كبيرة أو قليلة «ضئيلة» : زكريا ، في العبرية Zkaryāh ، وإبراهيم Abrahām قد وزنت من الناحية الصوتية قياساً على إسماعيل ، واسحق في السريانية . والفلسطينية المسيحية Ishāq في عبرية الكتاب المقدس Yishāq و Yishāq<sup>(٩)</sup> وتتنمي أيضاً الأعلام العربية الجنوبية القديمة مثل معد يكرِب (M'dkrb) أو شرحبيل (Šrḥb'l) إلى القائمة القديمة لبناء أسماء الأشخاص . وفي مرحلة مبكرة نسبياً ثمة أسماء ذات أصل فارسي يمكن التدليل عليه ، مثل : كل الأسماء المنتهية بـ Ūya - ؛ لاحقة فسرت في العربية من خلال صيغتها الخطية (وَيْه) أيضاً ، مثل : سَبَوَيْه < سَبَوَيْه > في الفارسية : (Sēbōya) .

وتدخل مع انتشار الاسلام أسماء تركية في مرحلة متأخرة وأسماء بربرية الخ ، التي عربت الى حد ما .

وعلى العكس من ذلك أخضعت الأسماء العربية في فم متحدث غير العربية ، في الفارسية والتركية وفي الهوسا أكثر تقريباً أو الأندونيسية لتغيرات كبيرة جداً تحت ظروف معينة .

فيما يلي نتحدث غالباً عن الأسماء العربية الأصلية .

## أسماء الأفراد (اسم علم، الجمع أسماء الأعلام)

أ - صيغة اسمية منقولة

يوجد هنا أسماء حيوان، مثل: كلب (مذكر، قبيلة)، . وأسماء نبات، مثل طلحة (مذكر) = نبات الطلح، وأشياء، مثل صخر (مذكر، قبيلة) دلالات القراءة، مثل: أميمة (مؤنث) = أم صغيرة، أسماء تعني بدلاً وبخاصة بدلاً لطفل متوفى: عياض، بدل الخ.

ويجب أن تتقدم هنا أسماء ذات معنى قبيح أو منفّر، تشير إلى أرض وعرة: حَزَن = أرض صخرية وعرة، وحيوانات مكروهة: عقربة (مذكر ومؤنث)، أو نباتات غير صالحة للأكل ومرة أو سامة: علقمة (مذكر) وفي البيئة البدوية سُمِّيَ أو يسمى الأبناء أو الأفراد بأسماء مستشنة أو أسماء الحرب لمواجهة المحيط العدائي، وأبناء العبيد والنساء على العكس من ذلك بأسماء مستحسنة عذبة، وبذلك تغرس هذه الصفات في الرباط الأسري على مر الأيام<sup>(١٠)</sup>.

ويمكن أن تدل صيغ الجمع أيضاً على أشخاص مفردة: أثمار (مذكر)، بركات (مذكر). أو أسماء الجمع المفضلة لدى النساء والعبدات خاصة، مثل: دنانير (مؤنث)، فتن (مؤنث). أما الاسم المثنى: حسنين الذي يجلب بركة الاسمين: حسن وحسين على المسمين، فهو حديث ولهجي.

ثمة ميزة لافتة للنظر لأسماء الأشخاص العربية هي أن عدداً كبيراً من أسماء الرجال هي أسماء جنس، وهي مؤنثة نحويًا و: عبدة (مذكر)، وثعلبة (مذكر). ومن المحتمل أن هذا يتصل بأنهم أرادوا أن يخفوا الأبناء الذين يقدرتهم أكثر من البنات، إلى حد ما خلف اسم مؤنث.

وصيغة أخرى لأسماء منقولة تعود إلى الصفات. جميل (مذكر)، علي (مذكر، قبيلة)، أحمد (مذكر).

وتظهر بعض هذه الأسماء خاصية التوكيد الأصيلة من خلال قبولها الأداة: يوجد (الحسن) مثلما يوجد (حسن). ويوجد هنا في اضطرابات، ربما بسبب أنه في النداء يجب أن ينادي رجل اسمه الحسن بـ (يا حسن).

وبالنسبة لمفهوم أسماء الأشخاص العربية فالإسلام بداية لمرحلة فاصلة. فاسم نبيه: محمد ﷺ<sup>(١)</sup> الذي يعود بداهةً إلى ما قبل الإسلام، أصبح أكثر الأسماء الإسلامية انتشاراً على الإطلاق. ولم يكن واضحاً من البداية ما إذا كانت الجماعة الإسلامية قد سمحت بأنه يجوز أن يطلق اسم نبيه على كل راغب. فالتصوير أنه يمكن أن يرتبط اسم الرسول ببركة خاصة اطاحت بمثل ذلك الشك جانباً.

ولا يمكن أن يكون أيضاً الحديث عن تأليه أو تقديس الأسماء في المنطقة اللغوية العربية بوجه عام.

وعند الشيعة حظيت وتحظى أسماء في التاريخ الشيعي المقدس: علي وحسن وحسين، بتقدير، وينطبق ذلك على أسماء النساء: عائشة، اسم زوجة النبي ﷺ المحببة إليه، وفاطمة: اسم بنت النبي ﷺ وزوجة ابن عمه علي، وهما أكثر أسماء النساء شيوعاً، عائشة عند السنة وفاطمة عند الشيعة.

ويوجد هذا التركيب من الحروف إلى جوار تراكيب أخرى - في بداية سور محددة من القرآن، ومعناه غير واضح مما أدى بشكل مباشر إلى نظريات سرية. وانتشرت بداية العهد التركي أسماء مصدرية، مثل: إحسان، ابتسام، التي يمكن أن تطلق على رجل أو امرأة.

وانتقلت أسماء عربية أصلاً من خلال وسائط تركية أو فارسية تركية مرة أخرى إلى العربية، وحافظت على نهايتها المعتادة في التركية مع الأسماء المجردة والأعلام، في حالة الإضافة العربية، ولذا تولدت أسماء مثل: شوكت في التركية في العربية شوكة، (ومثل: عزت، ثروت الخ)، وانتشرت أسماء مثل: عبدالبركات، أو غلام على أو لطف الله خارج المنطقة اللغوية العربية أساساً.

## ب - التركيب الإضافي :

إن أهم أسماء هذه المجموعة الأعلام المنسوبة إلى المعبود وفق النموذج: عبدالله . ونجد في عصر ما قبل الإسلام في هذه الأسماء آلهة ما قبل الإسلام كلها: عبدشمس وعبدالعزى وعبدمناة مثلاً تضم الآلهة الثلاثة: شمس، العزى، ومناة.

وأكثر ندرة من ذلك أسماء منسوبة إلى المعبود ذات سوابق أخرى، مثل: امرؤ القيس وزيت اللات وهوب اللات . ويمكن أن يسقط العنصر الدال على المعبود بعد ذلك من خلال ضعف وظيفته، ويتج عن ذلك أسماء، مثل: وهب وزيد، أو العنصر المتقدم في التركيب أيضاً فتبقى أسماء الآلهة مجردة: مناة، شمس، قيس (مذكر)، والأجزاء الأولى الأخرى الأقل ندرة هي: أوس وعون وعوف وعوذ وسعد وتيم .

وتدل بعض أسماء في صيغة: أمة الله، على أسماء نساء لها التركيب ذاته . وفي الحقيقة هي أقل بشكل غريب من القسم المذكر . ومن الجلي أن الإسلام غير هذه الأسماء تغييراً جذرياً، فصارت الأسماء الوثنية في وضوح مكروهة ومحرمة . وفُسرَت أسماء معينة أو صفات آلهة ما قبل الإسلام على أنها صفات أو أسماء الله ولهذا سمح على سبيل المثال بـ : رحمن .

وهذه الألقاب أو صفات الله التي تزيد على المائة في روايات مختلفة، سببت أسماء عربية - إسلامية مميزة، مثل: عبدالعزيز، عبدالكريم، الخ . وصارت في بداية العصر الأموي خاصة شائعة . وصار الاسم الذي يرجع إلى ما قبل الإسلام : عبدالله أكثر الأسماء الإسلامية تفضيلاً الذي يجب أن يحمله كل من أسلم أو على الأقل يكون كنية له . ولا يجوز للمرء أن يكون عبداً لأنسان ما . ومع ذلك غلبت أسماء محددة تعد بدعة، لورع الناس: عبدالنبي، عبد علي . وعلى العكس من ذلك في البنية المسيحية كانت أسماء، مثل: عبدالمسيح مشروعة . وفي عصر متأخر تطورت أسماء أخرى، الجزء الثاني فيها: الله : هبة الله (مؤنث)، فتح الله، الخ .

وانتشرت أسماء إسلامية منسوبة إلى المعبود، مثل: عبد الله كأسماء للرجال، إلى حد كبير، وعلى النقيض من ذلك أسماء النساء من هذا التركيب غير معروفة إلى حد بعيد. ويظهر هنا أيضاً أن الإسلام كان دين رحمة.

### ج - صيغة فعلية:

إن أسماء الأشخاص العربية التي ترجع إلى صيغ فعلية عربية، هي أكثر ندرة منها في اللغات السامية الأخرى، في عبرية الكتاب المقدس تقريباً، ولا يوجد شاهد لاسم عربي شمالي يبين في وضوح التركيب: فعل + إله وفق النموذج العبري: Yiš-ma'el (يسمع الله). وهكذا يظل معلقاً أن يقدر لـ 'يزيد' 'يعيش' 'يعيش'، 'يشكر' 'يشكر' في الأصل، فاعل إلهي أو إنساني.

ويدلل على اضمحلال العلاقة الممكنة لإلهة ما، في وقت كانت المادة فيه محسوسة، الحقيقة القائلة بأن لأسماء الرجال سابقة مذكرة بوجه عام، ولأسماء الناس سابقة مؤنثة عموماً (تزيد)، ويمكن أن تعد أسماء القبائل مؤنثة (تغلب).

وما زال غير واضح كيف يحكم على استثناءات، مثل: تزيد، التي ترد أيضاً اسم للرجال. وترجع أسماء النساء النادرة في صيغة (فعال) إلى صيغ فعلية مغرقة في القدم، مثل: رقاش.

وأسماء في صيغة (تأبط شراً) نادرة للغاية. وما تزال صيغ فعلية على عكس صيغ اسمية بالنسبة لتسمية الأشخاص أقل إنتاجاً.

### أسماء الأسر (نسب) (جمع) أنساب

لعب النسب دوراً كبيراً لتثبيت شجرة القبيلة بالنسبة للأهمية السياسية والاجتماعية الكبيرة للأصل الحقيقي أو المفترض. وكان المعتاد اسم الأب في سلسلة النسب التي يتصل بابن / بنت (ابنة)، ومع ذلك لم تكن تسمية الأم غير مسموع: محمد بن الحنفية.

ولم يكن نادراً اسم العائلة في النسب من اسم جد مشهور، فالشاعر الشامي الذي يدعى عدي بن الرقاع بوجه عام، نسبه أصلاً: عدي بن زيد بن مالك بن الرقاع. . وهكذا فالإسم المستعمل في النسب لا يدل دائماً على الأبوة المباشرة. وثمة أسماء تشير إلى تطور مشابه، فيها يطغى النسب على اسم الفرد الخاص، فصاحب النبي المشهور: عبدالله بن عباس كان معروفاً بابن عباس فحسب. وهنا يوجد تطور مواز لطغيان الكنية على الاسم. وفي العصر الحديث يمكن أن تسقط كلمة ابن / بنت: ففي مصر يعني محمد حسين: محمد بن حسين وأمينه علي: أمينة بنت علي (انظر ما يلي: تطورات مبكرة). وفي بعض اللهجات تقع في النسبة كلمة أبو بدلاً من ابن. وعدم الوضوح الملاحظ هذا يوجد في اللهجات المغربية: فيها تجد بلحاج أي ابن الحج، وعلى العكس من ذلك: بلخير أي أبو الخير.

### الكنية (الجمع : الكنى) :

تعد الكنية قدراً كبيراً، فالوصف: أبو / أم كذا، له وظيفة احترام. وفي عصور معينة لم يكن يسمح للعبيد أن يسموا بلا كنية. وإذا حرم الكنية في الحديث إنسان ما، يمكنه أن يطالب بها، فإن هذا عُد شيئاً غير مهذب. وعلى العكس من ذلك قد عد متعظماً من يشير إلى نفسه بالكنية. وكانت أقرب كنية هي التي وفق اسم المولود الأول، حُمِل في فخر ميم اسم الابن الأول. وفي وقت مبكر جداً لم تستخدم الكنية فحسب إذا ولد طفل حقيقة، وإنما اسم سابق لحدث مرغوب وهكذا يمكن أن يحصل أطفال قبل مولدهم على كنية، ونجد أنه يمكن أن يطلق عليه أكثر من كنية. وكان يطلق على النبي كنية (أبوالقاسم) وكنية (أبوإبراهيم) أيضاً. ويشار بالكنية كذلك إلى ألقاب تشرّف تتكون من (أبو) بمعنى (مالك) : أبو المعارف: مالك المعارف. وفي حالات كثيرة يكون لأداة التعريف العربية إشارة دالة. سواء اتصل هذا بكنية حقيقية أو مجازية. أبونصر: والد نصر، ولكن: أبوالنصر: المنتصر. وهكذا تفترض بوجه عام عند سقوط الأداة كنية حقيقية. وفي



بعض الحالات، مثل: أبولهب، وأبوهريرة فإنه غير واضح ما إذا كانت لها علاقة كناية بلهب أو هريرة أو كنى حقيقة فعلا.

ويمكن أن تصير الكنية اسماً لذلك المسمى الذي عرف فقط بها، فصاحب النبي المعروف (أبوذر)، والشاعر (أبونواس) يعرفان بكنيتيهما، وكذلك: أم كلثوم، بنت النبي. ففي تلك الحالات يكون للقب الأصلي وظيفة اسم الفرد. وتقود العلاقة بين اسم الأب واسم الابن إلى اتجاهات في نقل الكنية الذي يؤثر صلات محددة. ويمكن أن تكون أسباب المزج المفضل بين اسم أب معين واسم ابن معين. تاريخية وأسطورية أيضاً: أبوسليمان داود، داود والد سليمان. أو الإصرار الاشتقاقي على جذر ما: أبوالكرم عبدالكريم. وفي بعض الحالات يكون أصل تلك الموضة غير واضح، ولكن يكون شيوع الربط لا يدخله شك: أبوالعباس أحمد. وفي العصر الحديث أيضاً هذه الظاهرة معروفة، ففي مصر: أبوالخليل ابراهيم، أولدى بدو نجد: أبوسعود عبدالعزيز، ويمكن أن يرد ربط اسم معين بكنية معينة، رغم عدم وجود علاقة أبوة. ففي العراق اليوم يمكن أن يطلق على كل واحد اسمه محمد كنية (أبوالقاسم). وليس نادراً أيضاً انسحاب الوصف بـ (الكنية) على أسماء تتركب مع ابن وبنت وأخ... الخ.

## لقب (جمع) ألقاب:

جمع تحت «لقب» عدد من أسماء غير مجانسة قد ضمت في الأصل إلى الاسم الحقيقي، والحق أنها تعود إلى صفة أو حادثة طبعت المسمى بطابع ما. وهذه الأسماء يمكن أن تكون ألقاباً، مثل: السفاح (لقب الخليفة العباسي الأول) أو تدل على صفات، مثل: الجاحظ والأخرس، ومهن، مثل: الكاتب والفراء. وصار لألقاب مركبة مع دولة ودين منذ العصر العباسي معنى معين: ألقاب تضم كلمة دولة نشأت مثل كلمة دولة بمعنى أسرة حاكمة في العصر العباسي، وكان لألقاب العظمة مثل: معز الدولة ألقاب موازية للساسانيين، فقد استعارتها السلطة الإسلامية العليا. وقد حلت محل كلمة دولة في الألقاب في عصر البويهيين دين وإشارات أخرى دالة على الدين بشكل غير نادر، مثل: ملة وأمة، وإسلام وحق.

وهذا السلوك له مغزى سياسي . وتتمشى ألقاب معينة في الغالب مع وظيفة محددة : سيف الدين ، كان لقب موظف عسكري . وصارت هذه الأسماء في عصر السلاجقة ومن تلاهم ألقاباً خالصة ذات إحياء ديني معين ، تقوم فيما بعد مقام أسماء أعلام عادية .

### نسبة (جمع) نَسَب :

يمكن أن تبين النسب إشارات كثيرة : إلى القبيلة ، مثل : القُرَشِيُّ ، من هو من قبيلة قريش . إلى البلاد أو القرى ، مثل : المَكِّي ، من هو من مكة ، إلى أسرة رجل مشهور ، مثل : العثماني ، آي إلى عثمان بن عفان . وتدل أبنية النسبة بإضافة ياء مشددة منذ القدم على مهن أيضاً : الكتبي ، القباني . وهي تنسحب أيضاً على الانتهاء إلى جماعة دينية أو مدرسة فقهية ما : المعتزلي : الذي ينتمي إلى المعتزلة ، والحنفي : الذي ينتمي إلى المدرسة الفقهية لأبي حنيفة . وتستقل أبنية النسبة هذه أيضاً كأسماء خاصة ، وأبنية النسبة المقدمة طورت قواعد فصلها النحاة ، خالفها الاستعمال اللغوي بقدر ما . ومن ثم يوجد إلى جانب البناء الصحيح (مكي) ، مكوي التي رفضها النحاة ، وعدد كبير من أسماء المهن بنيت النسب فيها على الجمع التي لا يتفق بطبيعة الحال مع المعيار الكلاسيكية الصارمة (كُتبي) .

كان من الممكن في سهولة أن يحمل (انسان ما) أكثر من نسبة . هذه النسب تميز مع أسماء القبيلة أصل القبيلة الأم (في المقام الأول) عن البطون : القرشي العودي العمري . وربما تفسر النسبة أيضاً : الحلبي مولداً والعباسي نسبةً . وقد دخلت أسماء في صيغة نسبة غير صحيحة مثل : شمسي (لشمس الدين) ، وحقِّي (لعبد الحق) ، إلى العربية ابتداء عن طريق وساطة تركية . وهكذا يتعلق الأمر بأسماء عربية في الأصل انتقلت إلى العربية مرة أخرى في شكل فارسي - تركي . وتظهر نسبة غير صحيحة عراقية في صيغة «فُعولي» تطورات لهجية متأخرة ، مثل : رَقُولي بالنسبة لـ (رفائيل) ، ولأغلب الأسماء في صيغة (عبدالفعال) ، مثل : جبوري بالنسبة لـ (عبدالجار) ، وجَلُولي بالنسبة لـ (عبدالجليل) . وقد عدت هذه الأسماء المنسوبة أيضاً مصغرة .

## تطورات مبكرة:

قد استغني في بعض البلدان العربية عن التركيب القديم للاسم العربي، وحل محله تماماً أو إلى حد ما النظام الأوروبي. وهكذا يختلف هنا الاسم السابق والاسم اللاحق وفي بلدان أخرى الصيغة الاسمية للاسم ثلاثية، تتكون من اسم الشخص واسم الأب واسم الجد (الاسم الثلاثي، في مصر مثلاً). ولا يلعب اسم الجد هنا دور الاسم الأوروبي الأخير فالقاعدة في كثير من البلدان إلا شبه الجزيرة العربية والمغرب العربي عدم ذكر (ابن) في سلسلة النسب، محمد محمود - كما قيل من قبل - محمد، ابن محمود.

ولكن وضعها جنباً إلى جنب ليس من الناحية النحوية تركيباً إضافياً، مثلما توضح صيغة المؤنث: عائشة عبدالرحمن (ليس: عائشة... ) وبدأت تستقر في كثير من البلدان العربية تحت تأثير أوروبي أسماء العائلات، التي لها وظيفة الكنى المفضلة إدارياً. وقد دخلت أسماء أوروبية تماماً، قبل تصورات شرعية الأسماء الأوروبية، مثل اسم لبنت امرأة، أُقِرَّ عند عقد القران في بعض البلدان، وهي أسماء فرنسية تقريباً في لبنان وشمال أفريقيا.

وتظهر ميول أو إقليمية محددة في التسمية الحديثة، ففي المنطقة العربية كلها يسمع عبدالصبور أو عبدالمعطي (في مصر)، أو عبدالمؤمن (في السودان). ومع ظهور القومية العربية فضلت أسماء محايدة في أوساط حضرية مع وضع الإسلام في الاعتبار: (خالد وعمر). وعدت الأسماء المركبة مع (الدين) في القاهرة في الستينات متخلفة، أما المسيحيون واليهود فكانوا يفضلون منذ عهد بعيد أسماء محايدة دينياً، مثل: عطية أو أكرم، وأسماء أوروبية أيضاً في الغالب.

وتكاد تختفي تماماً في بعض القبائل البدوية الحديثة تراكيب الأسماء مع الله أو الأسماء الإسلامية خاصة، وحل محلها نباتات وحيوانات وصفات في المقام الأول. ويعبر عن سلسلة النسب من خلال (ابن)، في بعض القبائل، أو (أ) بو، أو (أل) ولهما الوظيفة ذاتها. وما زال النهج البدوي المقتبس من الأصول القديمة، أن يطلق على العبيد أسماء مستحسنة، وعلى الأحرار أسماء مفزعة سائراً إلى زمن قريب. ولا تظهر قواعد كتابة أسماء العربية شيئاً خاصاً، فطرق الكتابة القديمة الناقصة المقبولة في القرآن،

مثل : ابراهيم لـ (ابراهيم) قد تحلى عنها في عصر مبكر. وما زال يكتب الاسم (طه) ناقصاً. وكتابة عمرو هكذا (بالواو) بقية من قواعد الكتابة النبطية في فترة ما قبل العربية (١٢).

## ثانياً: أسماء الأماكن

وتنقسم أسماء الأماكن في المنطقة العربية إلى أسماء عربية حقيقية وما قبل عربية ومعربة. والأسماء العربية الحقيقية هو قسم أسماء الأماكن كما نقله لنا الشعر العربي لشبه الجزيرة العربية. والثراء في أسماء الأماكن الذي يظهره الشعراء العرب القدامى. يصعب أن يجاوزه فن الشعر عند شعب آخر. وأسماء الأماكن غير العربية في المنطقة المتحدثة بالعربية اليوم هي أسماء أماكن ترجع إلى طبقات لغوية قبل العربية: في مصر أسماء قبطية أو مصرية قديمة، وفي بلاد ما بين النهرين وسوريا وفلسطين أسماء آرامية وكنعانية، وفي جنوب شبه الجزيرة العربية أسماء عربية جنوبية قديمة، إلخ. وفي المناطق التي فتحها الإسلام أسست مستوطنات جديدة أطلقت عليها القبائل أسماء جديدة، ومع مرور الوقت قربت أسماء قديمة للغة الفاتحين تقريباً تاماً أو محدوداً. ونتج عن ذلك أسماء أماكن معربة تعريباً كاملاً أو محدوداً. وأساساً أسماء الأماكن على نحو مشابه لأسماء الأشخاص هي أسماء جنس أصلاً تصف المكان أو النهر أو الجبل وما شابه على نحو ما. وإلى جانب ذلك يوجد من بادىء الأمر أسماء أماكن تسمى مكاناً ما أو بئراً ما أو مستوطنة باسم إنسان ما، وهذا يعني أنها تتصل باسم الشخص. ويتوقف معنى أسماء الأماكن على معرفة اللغة المقدمة للأسماء وعلى إرث صيغة أسماء الأماكن.

### ١ - أسماء عربية حقيقية:

تلتزم أسماء الأماكن العربية القديمة كما ينقلها إلينا الشعر ومصادر أخرى، بقدر كبير كأسماء الأشخاص العربية القديمة. والحق أن أسماء مثل مكة (١٣) أو الطائف تلحق بجذور معينة، ولكن لا تكفي معارفنا عن المرحلة اللغوية العربية الشمالية المبكرة وبدائلها اللهجية لتفسير دقيق لاسم المكان، وتنقسم الأسماء الممكن إيضاحها إلى:

أ - أسماء بسيطة: ويتعلق الأمر هنا بأسماء عامة صارت أسماء خاصة وتسمى قرية الواحة النخل، وموقع الماء العين. وتحمل أسماء الأماكن في الصحراء في الغالب اسم نبات يشيع وجوده هناك، وأسماء كثيرة، وبخاصة أرض جبلية، ترجع إلى حيوانات، تدل الصيغة على الشبه بينها، وسلسلة جبلية تقريبا في اليمامة: خنزير. وترد الأسماء مفردة أو مثنى أو جمعا: العين، شاهد لاسم مكان، والعيون والعيان كذلك. ويمكن أن تكون الصفات كذلك أسماء أماكن، ويفترض معها أنها كانت في الأصل بدلا لاسم ما، وهي وفق الاسم الأصلي مذكرة أو مؤنثة. وترد أسماء مثل صفات بدرجة شائعة في صيغة النداء المفضلة مع أسماء الأماكن وأسماء الأشخاص كذلك حيث يشكل التصغير الإيجابي وظيفاً أسماء أماكن منفصلة معجمياً: الأخضر تصغير من اسم التفضيل أخضر، يطلق الأخضر ذاته على مكان مخالف للأخضر. ويرد في الشعر أيضاً صيغ مجموعة أو مشاة أو مصغرة لاسم المكان التي تشكل قافية القصائد، وكانت نادرة الاستعمال لحالة مميزة في غير الشعر. وتعرف بعض أسماء الأماكن بصيغ لهجية غير فصيحة وهي أسماء في صيغة (أفعلة) يعدها الجغرافيون العرب صيغة شاذة لجمع في حال الوقف (لأفعلة). فسرّه نولدكه على نقيض ذلك على أنها صيغة تأنيث لاسم التفضيل (بدلاً من الصيغة الفصيحة فعلاء) (١٤)، وتنتمي (أبرقة)، تبعاً لنولدكه = البرقاء، وتبعاً للجغرافيين = الأبرقة، جمع بُرقة، إلى المعنى ذاته. وتظهر أسماء أماكن مثل: آستمه، صيغة جمع (أفعلة) بدلاً من (أفعلة). والنسبة المؤنثة وفق اسم شخص هي إمكانية مفضلة أيضاً: اسكندرية، عباسية.

ب - صيغ فعلية: وتعد الصيغ الفعلية القديمة أكثر ندرة من الصيغ الاسمية تقريباً مثلها هي الحال مع بناء أسماء أماكن: أعلى جبل أصم في نجد يسمى يذبل = يذبل، وجبل في اليمامة يسمى يترب = يترّب، وبين الاسم القديم للمدينة هذا التكرير رغم غموض معناه أيضاً: يثرب = يثرب. وهناك شواهد لصيغ مؤنثة أيضاً: تعز = تعز. ولم تعد هذه الإمكانية في بناء أسماء الأماكن غير منتجة.

ج - أسماء أماكن مركبة: تتركب أسماء أماكن مكونة من تركيب إضافة في الغالب مع ما يطلق عليها أسماء أماكن عامة. وهذه الأسماء في بناء أسماء أماكن

لموضع محدد باستمرار أسماء مستخدمة لأشكال مستوطنات، وتكوينات جبلية، وأشكال بناء ومجار مائية الخ. وهذه الأسماء العامة ترجع أساساً إلى معلومات جغرافية، ثقافية فالصحراء لها أسماء أماكن عامة مغايرة لبلد حضاري غني بالماء، والساحل له أسماء أماكن مغايرة للجبل، فالبدوي يستخدم أسماء مغايرة للحضري. وتعكس الجغرافيا وحاجات مجموعات المسمين كذلك الأسماء الغزيرة للأودية ومواضع المياه في القسم الصحراوي من شبه جزيرة العرب. مثل أسماء الينابيع والأودية في لبنان في الساحل الشرقي للبحر الأبيض المتوسط<sup>(١٥)</sup>. والأسماء المركبة مع أبو وأم أسماء شائعة، فهي مشابهة لأسماء الأشخاص صيغ الكنية. وهذا يتصل بوصف المكان، فيسمى مكان مرتب على سبيل المثال: أبوتراب. ويمكن أن تصير أسماء الأماكن تلك بشكل ثانوي أسماء أشخاص: يسمى مكان ما بسبب شجرة زيتون: ست زيتون. وجعل ورع الناس مكاناً مقدساً مبعجلاً: ست زيتون<sup>(١٦)</sup>. ويمكن أن يسقط الجزء الأول في تلك التراكيب الإضافية لضعف الوظيفة، وهكذا يبقى العنصر الثاني لذلك التركيب في الأصل كاسم مكان، واسم شخص بشكل غير نادر<sup>(١٧)</sup>.

## ٢ - أسماء أماكن ترجع إلى ما قبل العربية

قد اضطلعت قبائل عربية بالفتح الإسلامي، وهذه القبائل وجدت عند فتحها أسماء أماكن قديمة احتفظوا بها بوجه عام. وفي بادئ الأمر بدت بالإضافة إلى ذلك أسماء مدن وثغور أنشئت حديثاً، مثل: البصرة أو الكوفة. ووقعت مناطق كثيرة مع استمرار انتشار الإسلام تحت الحكم الإسلامي، كان قد صيغت أسماء أماكنها من طبقات غير متجانسة من أسماء الأماكن. وصارت تسمية الأماكن تقريباً بالقدر الذي تسود اللغة العربية باعتبارها لغة الطبقة الحاكمة، وتبعد لغات السكان الأصليين، عربية أو معربة. وتقع هنا ظواهر التداخل الغزيرة<sup>(١٨)</sup>. ومن أسماء الأماكن بقايا أخيرة للغات اندثرت منذ زمن بعيد في المنطقة المتحدثة بالعربية: دمشق، وهو وفق كل احتمال، اسم مكان يرجع إلى ما قبل السامية من تركيب غير معروف، وبيروت، كنعاني < pērot (ينابيع)، والاسم العراقي: عكبرة آرامي < akbrā (فأر) (صيغة

آرامية - يهودية). ويتخلل هذه أسماء هيلينستية: اسكندرية.

وفي الغالب لا تلتزم (قواعد) علم الصرف في العربية الفصحى، أسماء الأماكن تلك التي هي تقريباً في لبنان وسوريا أسماء أماكن شائعة للغاية ذات سابقة غير متحركة (ب): بتعين Bta<sup>o</sup>lin من الآرامية bēṭa<sup>o</sup>līn<sup>(١٩)</sup> مكان الثعالب، أو أسماء الأماكن الشائعة المركبة مع: كُفَر، حيث إن (Kfar) حالة الإضافة الآرامية القديمة: في لهجة لبنان Kfarta<sup>o</sup>la من الآرامية Kḫarta<sup>o</sup>lā، قرية الثعلب<sup>(٢٠)</sup>.

### ٣ - أسماء معربة:

من البديهي أن توائم الأسماء التي ترجع إلى ما قبل العربية النظام الفونولوجي للمتحدثين المستعيرين. وتبدو أسماء الأماكن التي تظهر في الأدب في رداء العربية الفصحى، فلها إلى حد ما وظيفة رسمية، وهنا وقعت تغيرات مرارا. فاسم المكان الذي ينتهي بـ (in)، نهاية الجمع الآرامية القديمة في حالة الإطلاق للمذكر. فهم على أنه صيغة منحرفة لهجية لجمع المذكر في العربية، ثم انتقل إلى العربية الفصحى فحلت نهاية حالة الرفع في الفصحى (ūn) محل النهاية (in). فعلى سبيل المثال توجد (Sarīfūn) صيغة مفصحة للصيغة الحقيقية (Sarrīfin)، التي حافظت النسبة عليها (Sarīfini)، وترجع إلى الكلمة الآرامية (Ṣrīpīn): أكواخ<sup>(٢١)</sup>. وفي حالات كثيرة لم يحافظ على الأساس اللغوي لأسماء الأماكن الذي يرجع ما قبل العربية خالصاً، بل خضع تحت تأثير عربي لتغيرات معينة، فاسم المكان الذي يرجع إلى بلاد الرافدين باخمرا يظهر الصيغة الآرامية تقريبا bēḫamrā (الحانة) ولكن حلت الخاء محل الحاء الآرامية، لأن الاسم العام المستخدم ينطق (خمر)<sup>(٢٢)</sup>.

ولهذا السبب وحده ضمن اسم المكان في حالات كثيرة رجوعه إلى ما قبل العربية لتوفر مصادر ترجع إلى ما قبل العربية: فالكلمة اللبنانية Zbail، في العربية الفصحى - الرسمية جُبَيْل تبدو كأنها صيغة تصغير عربية من Zabal، وفي العربية الفصحى جَبَل. ولكنها في الحقيقة صيغة تصغير عربية لصيغة قديمة ترجع إلى آلاف السنين جُبَل أو ما يشبه ذلك، التي لها شاهد قبل ذلك من زمن الكنعانيين<sup>(٢٣)</sup>.

ويجب أن تفصل هذه التأثيرات اللغوية العميقة عن التأثيرات اللغوية السطحية، التي تقف في مناطق كثيرة إلى جوار العربية، وتكون أسماء أماكن خاصة: ففي شمال العراق الكردية، وفي جنوب شبه الجزيرة العربية لهجات غير عربية شالية مثل المهريّة، وفي السودان اللغات الأفريقية، وفي شمال أفريقيا اللهجات البربرية. وقد تركت لغة الإدارة في الامبراطورية العثمانية، العثمانية - التركية، أثرها على أسماء الأماكن، وكذلك الفرنسية في المغرب. وفي الصحراء العراقية السورية، عند محطة الضخ (ig - Gfür)، في مكان تحديد اتجاه هام بالنسبة لسائقي سيارات النقل، نُقِل الاسم الانجليزي  $H_4 = \text{för} = \text{eg}$  إلى العربية<sup>(٢٤)</sup>.

## هوامش ومراجع

(\*) هذه المقالة الثانية من الفصل الرابع من كتاب:

Walfdietrich Fis- «Grundriss der arabischen Philologie» عني بشرة ا. د. فولفريتريش فيشر

cher Wiesbaden 1982 وقد حصلت منه على إجازة بترجمة الكتاب إلى العربية.

(١) ترجع الأسماء المعالجة هنا إلى مصادر عربية، وقد روعيت الأسماء المتقولة عن نقوش نبطية أو صفوية أو نقوش أخرى بشكل استثنائي فحسب. ويقدم كيتاني جابريلي (Caetani gabrieli) جدولاً رائعاً (١٩١٥). وما زالت المادة الموجودة في كتاب الأنساب الضخم لابن الكلبي: طبعة (1966) Caskal، لم تدرس درساً كافياً في إطار علم الأسماء. والاختصاصات (M. = مذكر، F. = مؤنث، tn = قبيلة) تشير إلى أسماء رجال أهـ قبيلة. والأسماء المتروكة بلا إشارة مقربة هي أسماء رجال، واقتضى التركيب المهلب لمجـ. من الاسلام والاسلامي أن تذكر المصادر النساء أقل من الرجال، ولذلك فإن معرفتنا بأسماء النساء ناقصة أيضاً. ويمكن أن يشار إلى معاجم عربية متخصصة عن الأسماء أو الكنى أو الأنساب أو الألقاب. وسجل: ك. جابريلي (C.gabrieli) طبعات ونشرات قديمة ومادة مخطوطة (١٩١٥) ص ١٠٠ وما بعدها، و١٣٢، و٢٢١، و٣٢٣.

(٢) يضم كتاب: تحفة المودود بأحكام المولود، لابن القيم الجوزية (المتوفى ٧٥١/١٣٥٠). بومباي ١٣٨٠ هـ / ١٩٦١ م، من ص ٥٩ - ٨٧، فصلاً عن موقف الفقه الإسلامي والدين الإسلامي من مشكلات تسمية الأشخاص. ويطلعنا س. فراير (stowasser - Freyer) على صيغ الخطاب واستعمال أنماط أسماء مختلفة في المجتمع الإسلامي المبكر. (١٩٦٦) ص ٢٦ - ٤٢.

(٣) الوافي بالوفيات للصفدي، نشرة هـ. ريتير H.Ritter استنبول ١٩٣١ (Biblioteca Islamica 6a) 35,5 يصف الترتيب بأنه المعروف والشائع عند العلماء.

(٤) بالنسبة للعصر القديم انظر: ابن القيم: تحفة (وكذلك الملاحظة (١)) ص ٧٦ وما بعدها.

(٥) السمرائي (١٩٦٤) ص ١٥.

(٦) انظر: Gratzl (١٩٠٦) ص ٢٤ قارن أيضاً الاسم البدوي بيرة [ب- يريه] Hess (١٩١٢) ص ٥٤.



- (٧) انظر ص ٨٧٥ A. Fischer, in: ZDMG 58 (1904).
- (٨) ليس قَمْوَلِي مثل ما زلت تذكر خطأً لدى Cabrieli - Caetani (1915) ص ٨٩.
- (٩) انظر: 165 - 78 Horowitz (1926).
- (١٠) قارن: ابن دريد: كتاب الاشتقاق - القاهرة ١٩٥٨ ص ٤:
- قال لي العُتَيْي: ما يال العرب سَمَتَ أبناءها بأسماء مستشعة، وسمت عبيدها بأسماء مستحسة، فقال:
- لأنها سمت، أبناءها لأعدائها، وسمت عبيدها لنفسها، قارن أيضاً: 8 Hess (1912).
- (١١) استخدمت لفظة أخرى مخالفة لتلك التي استخدمها المؤلف، لغموض دلالتها، وهي Stifter = وتعني مؤسس، صاحب (مذهب ديني) - المترجم.
- (١٢) انظر: ف. ديم في مجلة ZDMG، عدد ١٢٣ (١٩٧٣) ص ٢٣٦ وما بعدها.
- (١٣) الأسماء التي وردت غالباً بلا شاهد. أخذت عن مجموعة للجغرافيين العرب، وعلى وجه الخصوص عن معجم البلدان لياقوت الحموي (لبيزج ١٨٦٦ - ١٨٧٠)، و (بيروت ١٩٥٥ - ١٩٥٧)، وعن معجم ما استعجم للبكري (جوتنجن ١٨٧٦ - ١٨٧٧).
- (١٤) انظر: نولدكه في كتابه: في نحو العربية الفصحى، ص ٢٣،
- Zur Grammatik des classischen Arabisch, Wien (1897).
- (١٥) جمع سوسين (A. Socin) تلك الأسماء العامة للأماكن لفلسطين في:
- Lisfe arabischer Ortsappellativa. In: ZDPV 4 (1881) 1 - 8 and 22 (1899) 18 - 66.
- وانظر أيضاً ل. باور (L. Bauer) ملاحظات على قائمة سوسين:
- Bemerkungen Zu. A. Socin's, Liste arabischer Ortsappellativa. In: ZDPV 24 (1901) 39 f.
- (١٦) انظر أ. جولدتسهير (I. Goldziher) في:
- Muhammedanische Studien II. Halle 1890. 352
- (١٧) انظر: 77 Wild (1973).
- (١٨) بالنسبة للبنان وسوريا وفلسطين، قارن: Wild (1973) ص ٣٣ وما بعدها. حيث عولجت أساساً مسائل الأساس اللغوي الآرامي في Toponomastik العربية.
- (١٩) Wild (1973) 77
- (٢٠) Wild (1973) 158
- (٢١) Wild (1973) 191
- (٢٢) Wild (1973) 38
- (٢٣) Wild (1973) 249 ff
- (٢٤) Wild (1973) 14 and 341

# البحر يتلع الحب

قصّة قصيرة  
بمقام:  
نيلي محمد صالح



استقلت سيارتها الى بيتها . شقت  
طريقها بين الزحام بمحاذاة البحر .  
انزلت نظراتها عبر صخور الشاطئ  
اللهفان . . . مازال الموج يزحف باحثاً  
بلهفة عن سيد البحر .

لاذت بالمعوذتين . . قرأت سورة  
(يس) كعادتها حين تقود سيارتها . . ما  
بال البحر يصطخب اليوم وكأنما يحمل  
صرخات قلبها . .

فتحت المذياع . . سالت الانغام

تنفست الصعداء واستعدت للخروج  
بعد دوام يوم مشهود لن يتكرر . له  
شرارة رهيفة تضيء وتحرق كوميض  
مكهرب .

كلمات رسالته جمدت الدم في  
عروقها . . وأرسلت قشعريرة في مسام  
جلدها . . شعرت باختناق . . أحست  
ان الذي بداخلها ليس شيئاً عابراً . .  
لكن التفريغ المطلوب تجسسه مواقف  
معينة . .

الموسيقية .. انطلقت أغنية حزينة  
الالخان .. زحام .. زحام مرهق ..  
سيارات فارهة .. تتقارب المسافة بين  
السيارات المارة على الخليج .. هواء  
الشارع رطب .. رطب .. يلامس نوافذ  
سيارتها ..

رموشها السوداء ترتجف تحت  
النظارة .. لم تتبه لالتصاق سيارتين  
أمامها .. تحاشتهما بحذر .. سيارة  
حمراء تطير فوق الرصيف : يا إلهي إلى  
أين يذهب هذا المخلوق بكل هذه  
السرعة .. سيارة أخرى صغيرة تنطلق  
بجنون .. الاشارة الحمراء تطفأ ..  
تضيء الخضراء ..

مازالت تنساب نحو الشريط الأزرق  
الداكن .. تسمع وتقلب أنغامه الشائنة  
الزرقاء .. الزوارق في آخر المطاف ..  
الطيور تحلق في الفضاء البلّوري ..  
النور اللاهب ينتشر بين السماء والبحر  
ساعة الظهيرة .. يعلو .. يتعد ..  
ينعكس على وجهها من خلف  
الزجاج .. التفتت .. أطلقت تهيدة :  
- يا بحر الاثارات كل شيء يمكن أن  
ينمو .. يذبل .. يموت .. ثم يعاود نموه  
من جديد .. إلا نباتات القلب ..

حولت نظراتها وركزتها على أعمدة  
النور الثابتة .. خمسة .. ستة .. لم  
تبق سوى اشارة واحدة .. اخيرا وصلت  
البيت بعد تلال من السيارات والزحمة  
والأعمال اليومية ..

كانت تريد أن تختفي .. على الأقل  
في دارها .. لتفكر بعيداً عن ضجيج  
البيت ومن فيه .. أغلقت الباب ..  
غيرت ملابسها .. ثبتت عينيها على  
السقف .. عبرتها أشياء كثيرة .. لم يكن  
طيفه مفاجأة فقد اعتادته ان ييزغ من بين  
سطور كتاب ما .. أو أغنية من  
المذياع .. أو من بين ضحكة الأمواج ..

ولكم كانت تُشبه ذلك بمشاعر  
المراهقين التي تسخر منها .. لكنها لم تعد  
قادرة على كبح جماح أي شيء في أيامها  
الأخيرة .. حتى راحت تنجس من خيالها  
الذي امتدت أجنحته لتظلل كل  
اللحظات الحميمة بينهما .. وكالعادة  
كانت تخطط بين أشياء عديدة في وقت  
واحد .. البيت .. الوظيفة ..  
القراءة .. النوم .. القلق ..  
الوحدة .. الشوق المحال ..

سحبت يديها من تحت رأسها ..  
تقلبت على السرير .. جلست ..

تنهدت .. غمرت رأسها في الغطاء ..  
ثمة شيء وارد في رأسها وهي تستجمع  
حزنها وتحديث نفسها .. تمتت حينها أن  
تنام ولا تصحو .. وقد سرّت لهذه  
الفكرة المدهشة .. تنام حتى لا تدرك  
أي شيء ..

— الا يمكن أن تأفل حكايتنا اليوم أيها  
البحر؟ أعرف أن زورقي تاه فيك حين  
أضاء الموعد الأول موجك النضير ..  
كنت أتجول مع سيد البحر الذي قدم لي  
عقداً من الأصداف والمرجان ..

— كنت خائفة مترددة كالورد  
الخنجل .. من لحظات الانفراد هذه التي  
كثيراً ما يغيب سرها في أعماق البحر  
الممتد عميقاً .. بعيداً .. موغلاً في  
البعد ..

— هذه اللحظات كثيراً ما تخيلتها في  
أحلامي حتى ملّت منها هذه الاحلام  
التي لم تعطيني أكثر مما أعطتني من  
سعادة .. كنت أريد أن يمنحني الواقع  
سعادة جديدة أو لعلّي أريد أن أعرف  
مكان الخيال من الحقيقة أو مكان الحقيقة  
من الخيال ..

رفعت خصلات شعرها المبعثر فوق  
الوسادة .. قذفت به إلى الوراء ..

أحست كأنه غابة من الوحشة  
والصمت .. التفتت إلى طاولة صغيرة  
بجانبيها .. عليها كتب .. أوراق .. منبه  
ساعة .. زجاجة ماء .. أخذت كأساً  
من الماء البارد .. نهضت من الفراش ..  
عادت إليه .. أسندت كفها على مرفقها  
والكف الأخرى اراحت عليها ذقنها ..  
مع ضوء الغرفة الخافت راحت تحلق في  
عوالم من الاشرار .. البللور .. عبق  
الورد النفاذ ..

تذكرت لحظات أول لقاء .. حين  
التقته في ذلك المساء الاسترخائي  
الجميل .. فجأة أمامها هكذا دونما  
تخطيط سابق .. متعب الخطوات  
مرهق ..

نظرت إليه .. التقت العيون في  
صمت .. في عينيه رأّت حزناً عميقاً  
فتحرك في أعماقها وفي قلبها النقي حس  
قهري أنساها حدود الفواصل وحسرات  
الزمن ..

كان مرناً على غير ما توقعت ..  
اغتسل في مياه البحر وانفرش أمامها  
كبساط ممدود .. أعطاه كل ما لديه من  
ذكريات وحسرات الأمنيات .. مشّت  
دونما توقع .. ما كانت ترغب في شيء

أكثر من التمعن والتأمل .. لكنها أحسنت  
كأن غصناً أخضر قد أوردق فجأة .

المشهد نفسه .. انه صاحب وفي حركة  
مستمرة ..

\*\*\*\*

كانت الأمواج تشعل صيحة  
الهوى .. وفي السماء الصافية كانت  
النجوم مرحلة تتلألأ .. طلب منها أن  
يراها في ذلك المساء الذهبي الناصع  
الذي يعكس ولعه الشديد .. عليها أن  
تتخذ القرار اللحظة .. أفضل شيء  
تعلمه هو الحسم في مثل هذه  
اللحظات .

كانت تحتاج لأن تلون أيامها بفرح  
مفاجيء أو تدريجي لكنها لم تعرفه جيداً  
حتى تتنازل عن حذرهما إلى هذا الحد ..  
تغبطه لقدرته على الحسم في مثل هذه  
اللحظة .. المجادلة عندها تأخذ خط  
المعارضة .. تدريجياً تتحول إلى  
الموافقة .. تسقط من حساها تنازلات  
كثيرة .. حولها يتداعى ألف سؤال ..

\*\*\*

عيناه تطوفان حول واجهة البحر ..  
يزداد سحر البحر مع ضياء القمر ..  
ومع أنوار السماء وهي تلتهم في البحر  
المشع .. المنظر لا يتكرر .. ولا يعيد

\*\*\*

واجهة البحر في الكويت فيها سر لا  
يصدق .. صرح أعظم من الخيال ..  
لوحة رسمها فنان .

— ستجيء الآن .. ستحمل كتاباً  
ووردتين .. انها رومانسية .  
الناس لا يعرفون كيف يتحول  
الرجل أمام الحب والبحر إلى طفل ..  
نعم طفل .. بسهولة يضحك ..  
يبكي .. يرقص .. يغني ..

يستأنف النظر حول الشاطئ ..  
رائحة الاعشاب والبحر تعبق بأنفاسه ..  
يتذكر يوم سكب في قلبها نظراته .

— كنت أبحث فيما وراء سطح  
عينيه .. كان لهما طريق لم أكن أراه  
لحظة .. كان يترقق في بؤبؤ العينين ..  
بريقاً أحسسته منذ بدأ أول لحظة .. له  
خاصية حارقة عندي .. مازالت تمتد ..  
تظلل نبضات قلبي .

كانت بسيارتها حين سمعت أصواتاً  
معروفة لديها .. تسمرت كتمثال

منحوت بلا تعابير على الوجه .. شملت  
عيناه البحر .. الأعشاب الخضراء ..  
البشر .. أنوار النيون المتألثة على امتداد  
البحر .. اعتراها الخوف من البحر  
الكبير وما يوحي به من كبرياء  
وجبروت .. حدثت نفسها وهي في  
دوامه:

— هل كان حلماً أم حقيقة؟ حكمة أم  
جنوناً.

عادت إلى السيارة .. أقفلت  
الزجاج .. مازال على الشاطئ ينتظر ..  
التفتت .. أبطأت .. ثم التفتت ..  
بانفعال همست:

— مؤلم ذلك .. لا أستطيع أن أحدثه ..  
شعرت بشيء يسحق معدتها ..  
أصابها القهر وهي تراه يروح ويحيى وفي  
عينيه اضاءة غريبة.

زرقة البحر ليست جديدة ..  
«لنجات» .. السباحون .. المظلات ..  
الحصى .. الرمل .. المحار .. حوريات  
القاع ينشدن الفرح .. وأفكار .. أفكار  
تتعلق بأهداب النجوم ..  
ضحك .. ضحك .. حين رآها تقف  
أمامه قرب تلك الأبراج المضيئة الهادئة

الغارقة في البحر الفيروزي .

— قالت وزرقة البحر تغزو سواد  
عينها: مغامرة خرقاء.

— قال مؤلم جداً أن نقمع أنفسنا ..  
كلانا لديه الرغبة في معرفة الآخر  
والاقتراب منه .

— تمتمت وعيناها بين القدمين: ليس  
سهلاً أن نفعل كل شيء كي نثبت .. في  
الحب .. لا اثبات .. انما احساس .

كانت تحس أنها إن أخطأت دقيقة  
تكفي عذابها وأرقها ليالي طويلة ..  
لتكفر عن هذا الخطأ .

كانت تحدثه عن العفة .. الطهر ..  
النقاء .. المثل .. القيم .. العواطف  
المراقبة .. الأحاسيس المسجونة .. وعن  
الحب الذي مازال رغم التطور  
مضطهداً .

— قال: لك في الاقناع أسلوب  
غريب .. كوني طبيعية .. كوني  
صادقة .. كوني نفسك .. الحب ذوبان  
وعطاء إنه كالزهرة لا تحيا إلا إذا رواها  
قلبان .

\*\*\*

الحب كالورد لا يفتح ولا يكبر دون  
اهتمامك ورعايتك ..

— ولكنهم يقولون الحرمان أجمل ما في  
الحب .

تلسعها كلماته .. تغطي وجهها بيدها  
حتى لا يرى الدموع تترقق في عينيها .  
تحز مقلتيها .. تسيل على وجنتيها .  
تتحشرج الكلمات في فمها :  
— لن اكون لأحد سواك .

— حبيبي الانسان لا ينساب هكذا  
بدون قرار . هناك شيء اسمه الإرادة .  
وأنا لدي الإرادة رغم أنك تحتلين أعماقي  
حتى الثمالة .

ترد دون أن تلتفت إليه :

— أنت قدرتي رغم كل ما يحدث  
وسوف يحدث .. لكن رحيلك هذا  
يسرق ايماني بالحب والعالم .  
يجيئها مؤكداً :

— السفر لا بد منه .. وعلى أية حال  
الخيار لك .

\*\*\*\*\*

اليوم تنفجر ضاحكة .. أم تنفجر  
بأكية .. لا تدري أي انفجار يمكن أن  
يحدث .. حين تلقت قرار سفره إلى  
أمريكا أربع سنوات .. دراسة عليها .

مر عام .. عامان .. ثلاثة ...  
ضجت بأحداثه وأحداثها .. حنين  
ملتهب .. رؤى أحلام امام القمر ..  
شوق لا ينطفئ .. لقاء متظر .. بين  
الواجهة .. السالمية .. الفنطاس ..  
الفحيحيل .. بين ملوحة الماء ..  
الرمل .. الحصى .. الصخر ..

كان يبني لها بيتوتا من المرجان  
والأصداف والمخار .. فوقها كان يضع  
التفاصيل الصغيرة .. وعلى الجدران يبني  
العمر .. ومن الداخل يسرق الحب في  
ظل البحر .

\*\*\*

يعود بفكره إلى الماضي .. يتذكر جيداً  
كيف كان يؤكد لها بأنه رجل يكره  
الرتابة .. وانه من الممكن تحقيق التغيير  
عن طريق اكمال التعليم .

كانت تعقب عليه بابتسامة تضيف  
عليها :

— أنا مقتنعة بك كيف ما تكون .. وحين  
كان يحدثها عن السفر .. الدراسة ..  
الغربة .. كانت تقول بصوت أقرب الى  
الهمس :

— الحب لا يعيش في الحرمان ..

قسماؤها . . تقف تحت الضوء الملهب  
المسلط . . البحر ما باله أصبح مرمداً لا  
يرى غيرها .

تنوح الأصداف . . تبكي اللآلئ . .  
تثن الأمواج . . تزحف الرمال نحوها  
كأنها أفاع . . . تحتضن الورق الناعم  
بحنان طفل مدلل . . ترفعه عالياً . .  
تضيع بين الرمال كزورق في يباب . .  
قدماها ترسمان حفراً .

برهافة ورفق تتحسس الرسائل . .  
تحملها باكية . . تلقي بها في ملوحة  
البحر . . تغوص . . تطفح . . ترسم  
دوائر ناقصة . . كاملة . . كرعشة قمر  
مؤجج في مرايا البحر .

تغوص للقاع . . يتلع البحر أحلى  
أحلامها . . يتلع الحب . . العواطف . .  
الأيام . . . الأعوام . . الذكريات . . في  
القاع حرب الاسماك والحيتان .  
والأصداف وسر الأسرار . . يطفح  
الماء . . ينزل السر في البحر . . يتحرر  
الحب . . فتتفجر موجة مسعورة منتحبة .

عادت قدماها ترسمان حفرا في  
الرمال . . الدم يسيل . . الصخرة المدبية  
الحواف تشق رجلها . . لا أحد قربها . .

أبلغها عن رحلته بلا كلمة وداع . . لم  
يعدها بأن يكتب لها أو يحمل صورتها . .  
اعتذار . . أو ابتعاد دون لقاء . . بل  
فراق كأنه رفض . . أو رحيل معه دون  
اختيار .

خواطر مؤلة تفيض من جوارحها . .  
كل شيء اليوم يلوح غريباً مهزوزاً  
لعينها . . السأم المتمرد يتناثر تحت  
أقدامها .

ترفع شعرها اللامع المضمخ  
بالحناء . . يتدفق في كل شعرة تيار ألم  
مرير الذل .

هي اليوم تبدو مقفرة كصحراء . . أو  
كعشبة برية ضعيفة تنمو على شاطئ  
البحر الصاخب . . وحدها تقف على  
مفارق الطرق تصفعها أقدام الزمن . .  
لا شيء غير أنها مهزومة فيه . . في  
ذاتها . . تقاليدها . . ظروفها . . حبها  
الذي سيتحول إلى حكاية تروى . .  
وأسئلة تطرح .

\*\*\*

حملت الرسائل الحميمة الملهبة . .  
أنوار الشاطئ تنسكب على وجهها  
الشاحب . . دعر مفاجئ يلهث في



يتدفق الدم القاني .. يترقق عذباً  
منساباً .. يتساند في منحنيات الصخور .  
تغرس أسنانها في الوسادة .. الدموع  
تنهال في صمت عجيب .. خيط الدم ما  
زال يسيل .. يسيل .. أحست كأنها  
نائمة على جناح غيمة مسافرة ..  
تحركت .. استيقظت من نومها ..  
دفعت الغطاء ونهضت .. نظرت حولها .  
كل شيء هاديء في غرفتها ..

الستائر الزرقاء .. الكتب ..  
الورق .. القلم .. زجاجة الماء .. عقد  
الأصداف والمرجان .. منبه الساعة ..  
الرسالة الأخيرة .. بلهفة تحسست  
أناملها الراحشة حروفها الأبجدية  
الحارقة .  
فتحت النافذة .. شعرت كأن الهواء  
ينفذ عبر مسام جلدها .. يملأ  
صدرها .. يغسل روحها .



# قصّة قصيرة ضحك

بمّام : حسين أبوزينة

- بينما كنت مشغولاً وأمّامي الكتب والمراجع التي أستعين بها في بحثي لنيل درجة الدكتوراه ، دق جرس الهاتف طويلاً ، وبعد أن يثّست من اصراره رفعت السّاعة فسمعت صوتها الهادئ الذي سرعان ما بدد تعبتي وعنائتي وعاتبتي قائلة :
- ارتديت فستاني الجديد وانتظرتك حسب الموعد .
- أنت رائعة .
- وهل تراني ؟
- أراك بقلبي .
- ضحكت ثم قالت : اليوم وقفت أمام المرأة ساعتين بعد عودتي من «الكوافير» لكي أترين من أجلك .
- آسف يا رفيقة عمري .
- وأنت نسيت الموعد .
- لم أنس ولكنني انشغلت .
- أنا في انتظارك منذ أن فتحت عيني هذا الصباح .
- سأجيء إليك بسرعة .
- \* \* \*
- في ركن هادئ بأحد «الكازينوهات» التقينا . وكان وجهها يشرق دائماً وهي معي .
- متى ستقدم لأبي .
- أنا فقير .
- لا يهّمك شيء .

— لكن كيف أواجه التزامات الزواج .

— لا تشغل نفسك بهذه الأمور . المهم أنني أحبك وسأضحى من أجلك .  
والدي سيرحب بك .

\* \* \*

وقفت تائهاً عندما خرجت من بيتها قبل المغيب ، ونفخت دخان سيجارتي في عين الشمس ، وهتفت من قلبي دون أن أعبا بالمارة : هذا ليس زماني . . نظرت حولي علني أجد من يشاركني محنتي لكني رأيت شباباً أصغر مني يتحرك بألية نشطة ويدور مع طاحونة الحياة فسخرت من نفسي .

كان والدها يحاول أن يعرض أمجاده ويطولاته في مواجهته للحياة فتجمعت كل حواسي تركيزاً لما يقول : «عندما كنت صبياً والدي لم يلحقني بالمدرسة ، وعندما اشتد عودي . بحثت عن عمل . لم أجد أمامي غير ورشة سيارات كان صاحبها يعاملني بقسوة شديدة ولا يعطيني إلا خمسة قروش في الأسبوع . كنت راضياً لأن الحياة في ذلك الحين لم يصبها سرطان الغلاء لكن كان لي هدف أن أصبح مالكاً لورشة مثله وأن أكون غنياً . مات أبي وترك لي أشياء ورثتها .

فكرت في بيعها لكي أشتري نفس الورشة من صاحبها الذي أصابه المرض والعجز ، ومرت الأيام وبدأت أفكر في أشياء أخرى تزيد من ثروتي فتاجرت في السيارات ونجحت تجارتي وأصبحت من كبار التجار .

«يبدو أن هذا الرجل سيتفوق عليّ بماله . لكن لماذا يحكي لي كل هذه الحكايات . أريد تعجيزي أم أنه يفتخر بنفسه أمامي . هو يعلم أنني فقير ، ويعلم أيضاً أن المستقبل أمامي لأنني ضيعت عمري في التعليم . هذا الأسلوب لا أستريح له» .

الآن يعمل عندي خمسة من الشباب خريجي جامعات أعطي كل واحد منهم آخر الشهر مائة جنيه وثلاث كيلوات لحم لأنني في نهاية كل شهر أذبح عجلًا هذه هي عادتي ، وعندي ولد أيضاً منتسب في كلية الحقوق أعطي له خمسين جنيهًا . لو أن هذا التلميذ تخرج من الكلية واشتغل بالحكومة كم سيكون أجره !

عندما تزوجت كان عمري عشرين عاماً وكانت زوجتي عمرها في ذلك الوقت ستة عشر عاماً . يومها كانت زينة

فرحي من أول الشارع حتى نهايته . المهم  
أنجبت ستة أولاد آخرهم عروستك ،  
وكل سنة تعودت أن أقضي الصيف  
معهم في مرسى مطروح أو رأس البر .  
هذا العام سنقضيه في مرسى مطروح .  
تصور ان العام الماضي تكلفنا خمسة  
آلاف جنيه في مدة شهر .

كنت مضطرا أن أرد قائلاً : على  
الإنسان أن يتمتع نفسه طالما أنه متيسر .  
لأنه عندئذ سيشعر بقيمة يساره .

قال : هكذا أنا !

طال صمتنا . ثم قام ونادى زوجته  
فطلب منها أن تحضر مشروباً . لحظة  
وجاءت تحمل صينية عليها كؤوس ممتلئة  
ثم علق قائلاً :

— عندما كنت في بورسعيد اشتريت  
أشياء كثيرة لعروستك واشتريت هذا  
المشروب «كريز» . إنه جميل .

ثم نادى على ابنته وقال بصوت  
جهوري :

— أين الشيكولاته التي اشتريتها من  
السوق الحرة .

ثوانٍ وجاءت الشيكولاته المستوردة .  
ياه . سمعت كلاماً كثيراً هذا اليوم  
وتكلمت قليلاً جداً . تعبت وكلما تعب

ذهبت إلى حي الأنفوشي وأبي العباس  
لأشتم «الأكسجين» النقي الممزوج بعبق  
اليود فأشعر بالراحة المؤقتة وسرعان ما  
يتبدد كل شيء وأعود إلى حالتي الأولى .  
عندما أدخل في تيار الزحام أتوه مع  
دوامات المواصلات وعربات  
«الميكروباص» المزدهمة . أشعر عندئذ  
بأن كل شيء ممزوج في الآخر ومغلف  
بأغلفة داكنة وسميكة .

\* \* \*

جاءني صديق قديم لم أره منذ سنوات  
قصار يطرق عليّ باب وحدتي فرحبت  
به . سألني عن أخباري . أجبت : لا  
جديد . حاول أن يسخر مني متباهياً  
بنفسه فقال : هل تعلم أنني قادم من  
الخارج . تزوجت هناك بأجنبية فمنحت  
الاقامة . الآن أمتلك سيارتين وفرصة  
عمل خيالية تدر عليّ شهرياً آلاف  
الدولارات . هذا بالإضافة إلى رصيدي  
بأحد المصارف . ثم ضحك مقهقهاً  
وتركني وذهب .

الناس من حولي تغيروا يتكلمون  
بلغه الدولار والاسترليني . في السنوات  
الأخيرة اختلطت الأشياء والمعايير ،  
وضاعت الملامح الأصيلة ، وأصبح الرجل



التَزَمَ . يَلْتَزِمُ . التِّزَامُ .  
 حاصروني بالمطالب، وكنت صامتاً .  
 عَجَزَ . يَعْجُزُ . عَجْزاً .  
 راحوا يبالغون في المظاهر المزيفة .  
 ضَجَرَ . يَضْجُرُ . ضَجْراً

دخنت كثيراً هذه الليلة، ولم أحاول  
 أن أتفوه بكلمة واحدة وضغطت على  
 نفسي في حبس مشاعري وعدم الإفصاح  
 عنها . أحسست بالاختناق لكنني صبرت  
 حتى انتهت الجلسة، وقد ألمت بكل  
 التفاصيل . ضجيج الألسنة يكاد يدمر  
 رأسي . كدت لا أرى أمامي شيئاً .  
 ملامح الأشياء أصبحت مطموسة في

المعدم من أصحاب الملايين مشار حديث  
 الناس في المقاهي العامة . كانوا دائماً  
 يرددون «أسرع طريق للثراء ضربة  
 واحدة في البودرة» . معظم زملائي ومن  
 في عمري تغيروا، وأنا كما أنا أسير  
 الوظيفة الحكومية . بالتأكيد هناك خطأ  
 ما . لكنني لا أبحث عن الثراء . فقط عن  
 الاستقرار والبيت الدافئ والزوجة  
 الوديدة .

\* \* \*

قالوا لي عليك التزامات . يجب أن  
 توفي بها .

عيني، ووجدتني أجلس بآلية على كرسي  
اتضح أخيراً أنه كرسي في مقهى بلدي،  
وأفقت على صوت «الجرسون» وهو  
يسألني ماذا أشرب؟ فطلبت شاياً لونه  
بلون زماني... آه العجلة دارت وبسرعة  
هذه المرة وأغفلتني كما أغفلت غيري من  
قبل.

\* \* \*

أمل. آمال. حلم. أحلام. صورة.  
صور. تعب. كلل. أزمة. عقدة.  
محاولة. محاولات. قرار.

بعد جلسة طويلة مع أهل العروس  
أناقشهم وأحاورهم وأجادهم وأبرر لهم  
ما اختلط عليهم فكل ما نختلف عليه  
هو الشكل النهائي للفرح، وبعد  
محاولات ووضع الحلول البديلة  
والفروض والأخذ والعطاء والتدخين  
المستمر الذي ألهب رثتي عدت إلى داري  
متعباً دون فائدة، وجلست خلف النافذة  
الزجاجية التي تطل على شاطئ المتوسط  
أتأمل هياج البحر. كنت شارداً أنظر إلى  
ما بعد المدى. سبحت كثيراً دونما بلل.  
أريد أن أضع قراري ربما أظلم نفسي أو  
أظلمها معي.

جَهْلٌ. يَجْهَلُ. جَهْلًا.

حَاوَلْتُ. تُحَاوِلُ. مُحَاوَلَةٌ.

طلبوا مني ما لا أستطيع تحقيقه.  
أصروا على تأجير مسرح يستوعب  
المهنيين، والاتفاق مع فرقة فنية لإحياء  
الفرح وراقصتين مشهورتين وتأجير  
عشرات السيارات لموكب الزفاف،  
وتجهيز علب الملابس والشيكولاته وكذلك  
الاتفاق مع حلواني مشهور لتجهيز بوفيه  
كامل يكفي الحاضرين، ولا أنسى فستان  
الفرح وقيمته ألف جنيه تقريباً والكوافير  
والمصور والفديو والزهور وبطاقات  
الدعوة المذهبة... و... و...

«ما أروع الفرح والزينة والبهجة  
المرتبطة على وجوه المدعوين. ما أجمل  
هذا اليوم حيث الغناء والطرب والرقص  
وتهاني المهنيين، وسعادة الناس  
بالعروسين. ما أروع الزفة واللمة  
وصوت الأعيمة النارية وهي تزغرد في  
السماء. يوم سيصبح ذكرى. ليتني  
أستطيع أن أفعل مثل هؤلاء فكل شيء  
قد ارتفع سعره، والانفتاحيون وحدهم  
هم القادرون».

\* \* \*

— هذا سيكون فرحي. يرضيني أن

يكون مصغراً بل وعائلياً.

— كيف؟! .. أريد أن أفرح ببنتي الوحيدة.

— الفرحة هي سعادة القلوب.

— وهل ستزوج في السر. انها أول فرحتنا.

— يبدو أنك لن تفهمني.

— أنا فهمتك جيداً.

— ماذا فهمت؟

— تريد أن توفر!

— يجب أن تقدر إمكانياتي.

— ولكن هذه التزاماتك.

\* \* \*

رَاوُغٌ . يُرَاوُغُ . مُرَاوَعَةٌ  
خَادِعٌ . يُخَادِعُ . مُخَادَعَةٌ.

لأنني لم أكن مُراوِغاً ولا مُخادِعاً.  
واضحاً مثل الشمس لاقيت الكثير من  
المتاعب. قال لي أهل الخبرة: عليك أن  
تواجه مجتمعتك بوجهك الآخر. لا تناق  
ولكن لا تكن واضحاً، ولا تنفق كل ما  
عندك والقرش الأبيض ينفع في أيامنا  
هذه والبقاء للأقوى. قالوا أيضاً إذا  
أردت أن تعيش لابد أن تكون مستعداً  
للحرب فحياتنا صراع، وحاول أن  
تكون الأقوى.



قالت متقمصة لهجة أبيها: وهل أنت  
مستعد؟

قلت: من اليوم.  
ضحكت ثم قالت: اعطني الفرصة  
حتى أتهيا وأجهز أشيائي.  
قلت مؤكداً: سأجيء إلى والدك غداً  
لكي أذكره بالموعد الذي اتفقنا عليه.

اجتمع. يجتمع. اجتماعاً  
ناقش. يناقش. مناقشة  
ساوم. يساوم. مساومة  
قرر. يقرر. قراراً  
انفصل. ينفصل. انفصلاً.

في جلسة رومانسية مسائية في كازينو  
سان ستيفانو تبادلنا الأحاسيس الجميلة  
كأي خطيين، وكانت معي نقطة وديعة  
بالرغم مما حدث بسبب الشكليات،  
وكان «المترو دوتيل» يسعفنا دائها  
بالمشروبات الثلجة، ووجدتني أتوه  
ببصري ناحية البحر. تركتني وتاهت  
هي الأخرى لكنها أيقظتني وقالت:  
- فيم تفكر؟

قلت وكأنني أفيق من حلم جميل:  
كنت أفكر في يوم الدخلة.  
قالت وهي تبسم: أراك متسرعاً.  
قلت: الإنسان عليه أن يتعجل  
سعادته.





# الصبي الأصفر

قصة الكاتب الألماني:  
بيتر هرتلينغ  
ترجمة: فريزة التجار

وعندما دار القتال حول القرية، هربت أمه برفقة إخوته الأربعة. حيث خرجوا إلى الشارع مع أناس كثيرين، ولم يعرفوا في الواقع إلى أين عليهم أن يذهبوا، فالحرب قد عمّت البلاد. وفي ذلك اليوم حلّقت طائرة على ارتفاع منخفض، وأطلقت وابلاً من الرصاص على جموع الناس. أصيبت الأم فسقطت على الأرض وفارقت الحياة. أما الأولاد فظلوا عندها، حيث قرفصوا إلى جانبها،

صار لـ «مارك» أبوان بصورة مختلفة تماماً عن غيره من الأطفال. فأمه ليست تلك المرأة التي ولدته، وقد كان في الخامسة من العمر عندما تعرّف عليها. أما قبل ذلك فكان له اسم يختلف كل الاختلاف عن اسمه الحالي. لقد جاء هذا الصبي إلى الدنيا في فيتنام وسط الحرب، ولم يعد المرء يسمع شيئاً عن أبيه، لأنه فُقد في الحرب - ومن المرجح أن رصاصة، أو قنبلة قد أصابته.

وأخذوا ييكون. وبعدئذ أمسك بها  
أشخاص آخرون، وجروها معهم.  
ونقل الاطفال الى ملجأ في احدى المدن،  
يومها كان عمر مارك ثلاث سنوات.  
ومع مرور الزمن انتهى المطاف بإخوته  
إلى ملاجئ أخرى. فظل وحده، ونسى  
بالتدريج كل شيء. ولكنه أحياناً كان  
يرى في أحلامه أمه مطروحة على تراب  
الشارع، فيصرخ أثناء النوم، ويفيق،  
فتضطر الممرضة لأن تهدئه. وهذا لم يكن  
بالأمر الهين. فقد كان الرعب مستقراً في  
أعماقه..

وبعد سنتين كان مارك خلالها عرضة  
للمرض بشكل مستمر. أخذته ممرضة  
إلى طائرة كبيرة، أقلعت به وبأطفال  
فيتينامين آخرين إلى بلاد بعيدة، حيث  
كان في انتظاره أبوان جديدان. لقد كان  
خائفاً من ذلك كله.

وفي البلاد الجديدة كان كل شيء  
مختلفاً عما في بلاده. لم يكن هناك حرب،  
ولم يخش أحد القنابل. أما الأبوان  
الجديدان فلون بشرتهما باهت، وهما  
أطول بكثير من أبويه الأولين. لقد شعر  
برهبة تجاههما. ولكنها كانا لطيفين في  
معاملتهما له. فهما يسكنان في بيت له

حديقة، وقد أرياه غرفة ستكون له  
وحده. كما سَمَّياه اسماً جديداً. ودفعه  
واحدة صارت له أخت جديدة، اسمها  
رناته، وتكبره بعامين..

من جهة الطعام كان كل ما يرغبه  
مارك متوفراً. ولكنه كان يمرض كثيراً  
بالرغم من ذلك. فقالت له أمه  
الجديدة: «لقد جلبت معك كل هذا  
المرض من تلك الحرب المرعبة». الآن  
صار اسمه «مارك دوبلر». ولم يكن من  
السهل عليه أن يلفظ اسمه الجديد.  
لكنه سرعان ما تعلم اللغة الجديدة، أي  
الألمانية. وبعد عام أصبح يتكلمها مثل  
رناته. وما كان ليلاحظ أبداً أنه مختلف  
عن سواه من الأطفال، لولم يلتفت  
الناس نحوه. عندئذ كان أبوه يقول له:  
«إنهم سخفاء. لا تكثر بهم!» أما  
الأطفال الذين كان يلعب معهم، فقد  
اعتادوا عليه منذ وقت طويل. لقد كان  
واحداً منهم، ولم يعد يلفت انتباههم أنه  
لا يبدو مثلهم تماماً، وأن له شعراً حالك  
السواد، وجلداً أصفر. كان زميلهم في  
اللعب، وصديقهم. وإذا صدف وأن  
أبدى أحدهم ملاحظة سخيفة، فقد  
كانت رناته تتصدى له. لقد أحبه رناته  
مثل أخت..

في المدرسة تغير ذلك . ففي اليوم الأول اصططحبه أهله إلى هناك ، حيث كان المعلم ودوداً تجاهه بشكل زائد عن الحد . وهذا ما لم يرق له أما الأولاد فقد حدّقوا فيه وكأنه قادم من المريخ : عندئذ تملكه الخوف والغضب ، وأدرك أنه لا بد من الدخول في عراك . ثم اضطر الأبوان للانصراف ، لأن الدرس قد بدأ . طلب المعلم من كل طفل على حدة أن يذكر اسمه . وعندما جاء دور مارك ، قال : «مارك دوبلر» ولكن المعلم لم يدوّن الاسم في دفتره الثخين كما فعل بياقي الأسماء ، بل شرع بالقاء خطبة : «تعلمون على الأرجح أن «مارك دوبلر» من فيتنام . وقد فقد أبويه ، وتبنته عائلة «دوبلر» .

وجد مارك كلمة تبنته بشعة جداً . فهي مزيفة وخبيثة بشكل ما . لكنه لم يقل شيئاً ، بل طأطأ رأسه خجلاً . ثم استطرد المعلم : «كونوا لطيفين ومهذبين في معاملتكم له !» هنا نهض مارك وقال بصوت منخفض : «ولكني مثل غيري من الأطفال» . فضحك الأطفال . فضحك المعلم وقال : «إن كان هذا رأيك يا مارك» . أجاب مارك : «نعم ،

هذا صحيح» . وفي الاستراحة لم يأت أحد إليه ، بل وقف وحده . كاد أن يبكي . لكنه كتم ذلك ، لأنه لم يرد أن يظهر ضعفه أمامهم . كلا . وبعد برهة اقترب منه قطيع من الصبية . كانوا أكبر منه ، فهم من الصف الثاني أو الثالث . شكلوا حوله دائرة ، وسأله ذلك الذي ينادونه توم : «من أين أنت؟» . فأجاب مارك : «من هنا» . قال توم : «والآن يتوافق الأصفر فوق كل ذلك» . فقال صبي آخر : «دعه !» أجاب توم : «لماذا؟ إنه يستهزيء بي» حاول مارك أن يفلت من الطوق المضروب حوله ، لكن الصبية منعه من ذلك . فقال في نفسه : «الآن لم يعد هناك مفر من الدخول في عراك . كان أحب شيء إلى نفسه هو أن يستلقي على الأرض ، ويتكور ويتحب . لقد كانوا لثيمين عندما أطلقوا عليه لقب «الأصفر» . .

قال مارك في نفسه : «الآن» . واندفع نحو توم برأس منكس ، ولكن هذا تصدى له ولطمه على وجهه . أخذ مارك يضربه بقبضتيه دون توقف . فقال توم : «يا إلهي ، هذا الصبي شجاع !» فصرخ مارك : «أنا لست صينياً» . قال توم :



«ولكن وجهك أصفر. وهل بطنك ومؤخرتك صفراوان أيضاً؟» فأجاب مارك: «أنا من فيتنام». والآن لم يعد باستطاعته أن يمنع نفسه من البكاء. . .  
«انت لست من فيتنام. أنت أصفر. أنت صيني». فقال مارك بصوت منخفض: «أنا ألماني». لكن توم سمع ذلك، وقال: «يقول عن نفسه انه ألماني! هل سمعتم؟ أصفر، ويقول عن نفسه انه ألماني». سلم مارك بالأمر الواقع، فوضع راحتيه على وجهه، وأخذ يتنحب. هنا جاء احد الصبية وسحب توم إلى الوراء، وقال له: «دعه وشأنه،

لا ذنب له في كونه أصفرا!» وأخيراً جاء أحد المعلمين وأخرج مارك من بينهم، وأخذ يؤنب الصبية. فقال له مارك: «لا تفعل ذلك!» لكنهم أهانوك. فأجاب مارك: «نعم» . .  
في اليوم التالي أراد ألا يذهب إلى المدرسة. فاقترح عليه أبوه أن يرافقه إلى هناك. ولكنه رفض ذلك، وذهب بصحبة رناته. وفي فناء المدرسة سمع مارك أحدهم يهمس في أذن الآخر: ها هو الصبي الأصفر. فشدّ يده من يد رناته وجرى نحو الصبي، حيث قفز

عليه، وتشبّث بعنقه، مما جعل الصبي يخاف ويصبح متوسلاً: «اتركني!» فقال له مارك: «لا تسميني الصبي الأصفر مرة أخرى! لا، لا» ترك مارك الصبي، ولكن ما إن أدار له ظهره حتى رفسه في مؤخرته، مما جعل مارك يهوي إلى الأمام، فقال: إلى هذا الحد بلغ بكم الغدر... أيها البيض... خجل، وشعر بأنه مريض، فالتقط حقييته وجرى مغادراً فناء المدرسة إلى البيت.

وهناك قالت له أمه: «لا داعي لأن تذهب اليوم إلى المدرسة. غداً». فأجاب مارك: «أريد أن أذهب إلى بلادي». قالت الأم: «ولكنك هنا في بلادك». ورأى كم كانت حزينة. فأجاب: «هذا صحيح عندما أكون عندكم. ولكن فيما عدا ذلك فلا أشعر بأنني في بلادي». فقالت له أمه: «وأنا أيضاً أعتقد ذلك في بعض الأحيان، ولكننا سنجد حلاً».



وقد وجد الحل بالفعل، إذ اعتاد على أن يُلقب بالصبي الأصفر. ومع مرور الزمن كَفَّ الكثيرون عن مناداته بهذا اللقب. وعندما أصبح في الصف الثالث كاد أن يُنتخب عريفا للصف، حيث لم ينقصه سوى أربعة أصوات..

كان أبواه يقولان له: «نحن نحبك مثل رناته. وهذا ما كانوا يفعلونه حقاً. كان يعرف ذلك، ويحس به. ولكنه ظل يحلم ليلاً بأن قطعاً من الأطفال ذوي البشرة البيضاء يلاحقونه، إلى أن يلقي بنفسه في النهاية على الأرض، ويتنظر أن يعذبوه ويسخروا منه. الصبي الأصفر.

لم يكن متأكداً من أن هذه الأحلام ستوقف في يوم من الأيام، وذلك على الرغم من أن أبويه يحبانه، وبالرغم من أنه هنا في بلاده، وبالرغم من أنه لم يعد بمقدوره أن يتذكر البلاد التي جاء منها، ولا أبويه الأوليين.

«بيتر هرتلينغ» في سطور.

— ولد عام ١٩٣٣ بمدينة «كميتس».

— عمل بين ١٩٥٦ و ١٩٦٢ محرراً في صحيفة «دويتشه تسايونوغ» التي تصدر بمدينة كولونيا، وأشرف منذ ١٩٧٠ على إصدار مجلة «الشهر».

— ترأس بين ١٩٦٧ و ١٩٧٣ دار نشر في مدينة فرانكفورت.

— يعيش منذ ١٩٧٤ في بلدة «فالدورف» بالقرب من فرانكفورت ككاتب متفرغ.

— يكتب الشعر والقصة القصيرة والرواية للكبار والناشئة على حد سواء.

— حصل على أهم الجوائز الأدبية الألمانية، وكان آخرها جائزة «هولدرلين».

— يعتبر من أبرز شخصيات الأدب الألماني المعاصر.



## قصة قصيرة بتم / وفيق الفرماوي



تقدمت منه محياً .  
قلت : مانولي العجوز .  
رفع رأسه ناحيتي في بطء وابتسم .  
قال : نعم العجوز .  
وسألني عن الساعة .  
قال : لعلك وفقت .  
وأشار إلى صفيحة مقلوبة جوار  
«تانك» كبير للزيت قال : يمكنك  
الجلوس .  
وأضاف - انتهت فترة دوامي الآن .  
كان اليوم يوم سبت ، ودائما ما ينتهي  
العمل مبكراً ، حملت الصفيحة بعد أن

كنت خارجاً لتوي من مكتب المستر  
نيكولا ، عندما لمحت لأول مرة ، جالساً  
لصق الحائط المواجه للباب مباشرة ، فوق  
صفيحة مقلوبة ، يعبث بأصابعه الراجعة  
داخل شقوق جبهته المندادة بالعرق ، مثيراً  
من حوله سحابة من الصابون ، راحت  
ذراتها تتصاعد متطايرة ، ملقية بظلالها  
فوق لوحة كبيرة للاعبين إحدى الفرق ،  
بملاصهم الملونة ، فأيقنت أنه هو ،  
مانولي العجوز ، الذي حدثني عنه نيكولا  
أثناء مناوراتهِ المتلاحقة حول راتبي  
المقترح .

أزلت من عليها الغبار وبقع الزيت  
بخرقة قديمة معلقة، وجلست.

كان قبّاع أنفه المتسخ ملقى إلى  
جانبه، جوار جريدة رياضية مصورة،  
تناثرت فوقها قطع الخبز والجبن وحبات  
الزيتون. وزجاجات «الرتسينا» ذات  
الأغلفة المذهبة.

قال: مصري.

فوافقته.

تناول زجاجة راح يعالجها بأسنانه  
حتى فتحها وقدمها لي، تناولتها شاكرًا  
وأعطيته سيجارة.

قال: سمعت عنك أمس.

وابتسم.

كنت قد أتيت أمس إلى هنا، لما  
أخبرني صديق يسكن معي أن المصنع  
بحاجة إلى واحد، وأن العمل ليس  
بالشاق، وإن كانت فوائده كثيرة للغاية،  
وراح يذكر لي ما سوف أحصل عليه من  
قطع الصابون وزجاجات الشامبو  
والعطور، تغنيًا عن الشراء. فوافقته  
على أمل أن أظل محتفظًا بعمله الليلي،  
ورغم امتعاضه من طريقي، هز رأسه  
وسكت.

قلت: لكنني لم أرك.

مد أصابعه ساحبًا زجاجة من جواره  
محاولًا فتحها، لكنه لم ينجح، ففتحتها  
له، غامت عيناه وراء سحابته المتطايرة  
وازدادت ارتجافته، فأدّرت رأسي  
شاخصًا في المكان، كانت الماكينات قديمة  
متآكلة يعلو بعضها رايات صغيرة محلاة  
برسومات باهتة، تعكس ظلالها الساكنة  
فوق الحوائط، وكانت زجاجات  
الصابون المعبأة والمرصوفة على أرفف  
من الخشب، محاطة بسياج من القماش،  
تتدلى منه قطع صغيرة من الورد،  
سجلت عليها أرقام غير واضحة،  
وكانت رأس المستر نيكولا تظهر وتختفي  
وراء الصور المثبتة فوق زجاج مكتبه.

قال: أنت تجيد اللغة.

ورفع زجاجته وعب نصفها، فافهمته  
أن الكثيرين من جيراننا هناك كانوا  
يونانيين، هز رأسه وابتسم.

قال: أعرف ذلك.

وعندما وضع زجاجته إلى جواره  
وأشعل سيجارته، كانت سحابته الناعمة  
ما تزال تواصل ارتفاعاتها.

قال: كم أود رؤية بلادكم.

وسألني عن الاهرامات التي يتحدثون  
عنها، وعن أبي الهول والنيل، والشمس



التي لا ترحل إلا قليلا، واللغة التي يصعب نطقها، فضحكت وحدته عن المصانع والحقول والشوارع وبرامج التلفزيون الملونة والمعابر والنفق والكباري التي لا تنتهي .

فرغ زجاجته ثانية وأتى على ما فيها دون أن يطرف .

قال : لماذا تأتون إذن .

وانطلق ضاحكا، فازدادت ارتعاشات صحابته تداخلا .

قال : اللعنة .

وأخرج صورة قديمة تأكلت حروفها، وتقاطعت فوق سطحها الخطوط والبقع .

قال : ابنتي . وقدمها لي، كانت هناك امرأتان تتحاضنان، وابتسامتهما الرائعة تشع من عيونهما، وكانت السماء خلفهما فسيحة ومصفرة، والأشجار مائلة تكاد أن تقع، رحت أنقل بصري بين الصورة وبينه . لعلني اكتشف ابنته . كانت المرأتان متشابهتين : الطول، قصة الشعر، الملابس، الملامح .

قلت متخابثا : رائعة .

وسألته عن الثانية، حرك رأسه مندهشا، وسألني عن أية ثانية، فأشرت له باصبعي .

قال : تقصد هذه .

قلت : نعم، ضحك متمايلا واستسمحني أن أفتح له زجاجة أخرى، ففتحتها .

قال : ابنتي . وعب من الزجاجة .

فسألته عن الأولى . .

قال : أي أولى .

قلت : هذه . . ووضعت اصبعي فوقها، تطلع إليّ في ضيق وركل الزجاجة فتدحرجت ومن حولها تطاير الصابون .

قال : قلت ابنتي . فحاصرته ضاحكا .

قلت : وهذه . . !! سحب الصورة غاضبا وهو يحجني في غيظ فتراجعت بالصفحة إلى الوراء - كان صوت المستر نيكولا يأتي من الداخل لاعنا أرقامه الكثيرة الخاسرة، راجيا من العجوز ألا يجور على نصيبه من الشراب، لكن مانولي لم يرد وبصق، أخرجت علبتي وناولته سيجارة فأزاح يدي وابتسم، كانت الصورة ماتزال ترتعد بين أصابعه وملاحه الشاحبة تلون المكان . فكرت في مواصلة حديثي معه محاولا امتصاص غضبه . فسألته إن كانت متزوجة، فلم

لاسكاته، فاهتزت الصفيحة من تحته  
وسقط، وتطايرت صورته. فكرت في  
مساعدته، لكن صراخ نيكولا، شلني،  
كان يتطلع إلى الصورة الملقاة على  
الأرض بعيون جاحظة، وارتعاشة تحرك  
التراب، فتراجعت للوراء.

قال: ابنتي.

نظرت إلى العجوز في اندهاش، كان  
ما يزال يردد أغنيته متحدياً، وحوله  
ترتفع سحابته، بيضاء ومتداخلة،  
فأدركت أن الوقت قد حان للانصراف.

يرد، وارتفع صوته بالغناء، كان يردد  
أغنية عن يسوع متوسلاً إليه أن يهبط،  
مؤكد أن الصليب لم يعد بالأمر الملائم  
الآن، وأن تاجه أصبح شيئاً هيناً،  
أشعلت سيجارتي ورحت أطلع إليه في  
صمت، كان صوت المستر نيكولا قد  
ازداد ارتفاعاً، أمراً العجوز أن يكف  
لاعنا أيامه، لكن العجوز لم يتوقف،  
فاندفع هائجا من مكتبه واتجه ناحيته،  
حركت الصفيحة بعيدا ووقفت، انحنى  
نيكولا ضاغطا بكفه على فم العجوز





قصّة: حورية البدری

البيان - ١٠٧ -

لمسني . ثبتت عيناى على البلاطة المفقودة  
من حجارة الرصيف . جاءني صوته :

— ما رأيك لو ذهبنا لنرى أحد الأفلام  
الهابطة . شيء لم نعتده نحن . لكن  
الكثيرين اعتادوه . ما رأيك في أن نجرب  
أن نكون مثلهم يوما واحدا . بعد الفيلم  
نتنقل ننظر لمعروضات المحلات أو  
نستعرض الناس في الطريق ، ثم نذهب  
لنثرثر في اللاموضوعات . . .

الخوف يشدني . . يلقيني في الفوهة  
المفتوحة مكان البلاطة المفقودة . أنسحب  
إلى أسفل . . أهبط ، لا توجد أرض  
تحت هذه البلاطة . . الهوة مفتوحة على

فراغ ، انتفضت . كانت يداه تحركني .  
نظرت اليه . خجلت من نظرة الرعب  
غير المبررة في عيني . حاولت طمس  
ارتباكي ببسمة . قال :

— ماذا بك .

— لا . لا شيء .

— هل أنت مجهدة ؟

— أبدا . فقط كنت أخشى أن نعيش هذا  
اليوم الذي تصفه . . كنت أخشى أن  
يكبر هذا اليوم ، يصبح عمرنا كله . .

— مستحيل . . تعرفين ذلك .

— أعرف أنه بعيد . . لكنه يتكرر  
كثيرا . . لماذا لا يشعر كل هؤلاء الناس



هذا اللاشيء القاتل . . هل تريد، حقاً،  
أن تكون مثلهم . . أن تلقي يوماً في  
اللاشيء؟!

— لماذا أنت غاضبة . . لم تكن كلماتي  
حقيقية . .

اقترب الطائر الأبيض منا فجأة .  
انتفضت . ضحك بصوت مرتفع . نظر  
إلى الطائر في حب . هناك شيء مشترك  
بينهما . شيء يقربهما . يجعلهما متفاهمين  
دائماً . يجيء لينظر إليه . كأنما يقول له :  
استمر . . أنا معك . والطائر يستمر . .  
يصعد ويهبط . . يغير مكانه دائماً . .  
سطح الماء يبدو ثابتاً، لكنه في كل لحظة

يتغير . . تأتي موجة جديدة تحمل أشياء  
أخرى، لا نراها نحن، لكن الطائر  
يراها . . ينتقل فوق السطح اللامع . .  
لا يمل . . لا أعتقد أنه يتمنى السكون  
على الشاطئ، ولو لمدة يوم واحد . .  
عيناى تنتقلان على بلاطات الرصيف  
المختلفة . بنطلونه (الجينز) الأزرق يخفي  
البلاطة المفقودة . لاحظ نظرتي . . خبط  
على بنطلونه وكأنه يلقي شيئاً عالقاً به . .  
اعتادت يده أن تفعل ذلك تلقائياً . نظر  
إلى الطائر الأبيض الكبير . . تحرك . .  
وتنقلت أقدامنا على بلاطات الرصيف  
المختلفة .

# «مُعْطِيَاتِ التَّعْبِيرِ اللُّغَوِيِّ فِي قِصِيدَةِ الْحُبِّ وَالْأَشْيَاءِ»

د. محمّد حماسة عبد اللطيف

- ١ -

هذه القصيدة تختارة من الديوان الذي أصدره الشاعر حامد طاهر وسماه «ديوان حامد طاهر» مستندا في هذه التسمية إلى التراث الشعري في العقود الأولى من هذا القرن، إذ كان الشعراء يفعلون ذلك دون أدنى حساسية على حد قوله<sup>(١)</sup> ومتحدّيا بها أيضا الوضع الشائع في أسماء دواوين الشعراء المعاصرين حيث يطلق كل منهم على ديوانه غالباً اسم إحدى القصائد فيه. ويكشف هذا الصنيع من قبل الشاعر عن روح التحدي الواثق، والاعتداد المطمئن بفنّه. وقد يوحي هذا العنوان المختار بأن الشعر الذي يحتويه الديوان شعر تقليدي، ولكن المفاجأة أن العنوان

تقليدي والشعر غير تقليدي، فعلى مستوى الإطار الشكلي للقصائد نجد الديوان يشتمل على ستين قصيدة موزعة على شعر التفعيلة «الشعر الحر» و«شعر البيت»<sup>(٢)</sup> أو ما يُسمى «الشعر العمودي». وهذا الشعر بنوعيه: التفعيلي والعمودي ليس شعرا تقليديا بحال. فالشاعر حامد طاهر قد تجاوز قضية الإطار أيا ما كان هذا الإطار وأصبح اهتمامه الأول هو الفن الشعري ذاته من حيث هو فن يجذب إليه المتلقي بما يثيره فيه من أشواق إنسانية عالية، وبأساليب شعرية تفجر قضايا حيوية تتجاوز المكان والزمان المحدودين، وتتصل بالنماذج العليا متخذةً من الواقع المحدود نقطة تفجير شعري.

\*\*\*

وقارئ ديوان حامد طاهر تستولي عليه تلك الأساليب الفنية التي تعد من سمات كثيرة من الشعر الحديث في مرحلة صفائه الأولى، قبل أن تتلفع كثير من قصائد الشعر الحر بالغموض والابهام، وتتلفف في أردية الاستغلاق. والشاعر في هذا الديوان لم تجرفه موجة الغموض المعتم الذي قد تصبح معه القصيدة لغوا فارغا، أو لغزا معمى، وأحجية مصمتة؛ فقد عصمته طبيعته الفنية الصادقة وقدرته التعبيرية من الوقوع في هذه الدوامة المبهمة، فبقي مستعصما بروح الشعر الخاص، والإبداع الأصيل، أيا ما كان الإطار المستخدم في هذه القصائد.

ولا شك أن هذه الأساليب المتنوعة توزع على قصائد الديوان بحيث يتحقق في مجموعة منها أسلوب فني معين، وقد تتشابه هذه الأساليب وتمتزج في مقاطع من قصائد، وقد تحصل قصيدة أو أكثر على قسط منها وافر، ولكن هذه الأساليب الفنية في مجملها تمثل خصائص هذا الديوان وخطوطه الأساسية في التعبير الشعري الذي يفضلها الشاعر.

فهناك كثير من قصائد الديوان تُؤثّر الطابع القصصي، فتصبح القصيدة قصة شعرية، وليس هذا الأسلوب حديثا في الشعر العربي، فقد كان معروفا لدى كثير من الشعراء القدماء، وقد حاول النقاد القدماء أن يؤصلوا هذا اللون ويرسموا حدوده، كما فعل ابن طباطبا العلوي عندما يقول في عيار الشعر: «وعلى ان الشاعر إذا اضطر

إلى اقتصاص خبر في شعر، دبره تدبيراً يَسْلُسُ له معه القولُ ويَطْرُد فيه المعنى، فبنى شعره على وزن يحتمل أن يحشى بما يحتاج إلى اقتصاصه بزيادة من الكلام يخلط به أو نقص يحذف منه، وتكون الزيادة والنقصان يسيرين غير مخدجين لما يستعان فيه بهما، وتكون الألفاظ المزیدة غير خارجة من جنس ما يقتضيه، بل تكون مؤيدة له وزائدة في رونقه وحسنه»<sup>(٣)</sup> وضرب مثالا على ذلك قصيدة للأعشى يقص فيها خبر السَّمَوَال الذي أريد على أن يدفع دروعاً أو تمن عليها، وخير بين ذلك وقتل ابنه، فدفع بابنه وفاء لأمانته. ويقص الأعشى ذلك في قصيدة له، منها قوله<sup>(٤)</sup>.

فَقَالَ تَقْدِمَةً إِذْ قَامَ يَقْتُلُهُ :	أَشْرَفَ سَمَوْءُ فَاَنْظُرْ لِلْدَّمِ الْجَارِي
أَقْتُلْ ابْنَكَ صَبْرًا أَوْ نَحْيَ بِهَا	طَوْعًا، فَأُنْكَرُ هَذَا أَيَّ انْكَارِ
فَشَكَ أَوْدَاجَهُ وَالصَّدْرُ فِي مَضَضٍ	عَلَيْهِ مَنْطُوبًا كَاللَّذَعِ بِالنَّارِ
وَاخْتَارَ أَذْرَاعَهُ أَلَّا يُسَبَّ بِهَا	وَلَمْ يَكُنْ عَهْدُهُ فِيهَا بِخَتَارِ
وَقَالَ: لَا أَشْتَرِي عَارًا بِمَكْرُمَةٍ	فَاخْتَارَ مَكْرُمَةَ الدُّنْيَا عَلَى الْعَارِ

غير أن القصة في ديوان حامد طاهر قصة يبتكرها الشاعر نفسه، وليست قصة يرويها عن غيره، فهي قصة فنية، يعمل عنصر القص فيها على حبك القصيدة وتماسك أجزائها وترابط عناصرها.

ويعتق مع الملمح القصصي ملمح آخر مرتبط به يمثل طابعا خاصا عند حامد طاهر، وهو الطابع الحواريّ، وقد ظل هذا الأسلوب الفني ينمو ويتمكن حتى ان الشاعر جعل إحدى قصائده، بعنوان «حوار» بحيث يكون أفضل لها أن يقرأها صوتان :

عاصفةُ الليلةِ أقوى .  
فلنرجىء موعدنا للغد .  
لا . أعرفُ ركناً في هذا المقهى .  
حسنا ماذا تشرب ؟  
اسمع :  
... الخ .



وتستمر القصيدة كلها هكذا موزعة بين صوتين: الشاعر ومستمعه. ويكاد هذا الطابع الحوارى يستولي على كل القصائد، ولا تكاد تخلو منه قصيدة. والشاعر أحد المتحاورين دائماً. ويتنوع محاوره بتنوع التجارب المختلفة، ويقوم الحوار فى شعر حامد طاهر بتعدد الأصوات فى القصيدة فيكسبها حيوية نابعة من تعدد الرؤى والمواقف.

\*\*\*

والقصائد فى ديوان حامد طاهر تقوم على اختيار زاوية الرؤية الشعرية، وهى دائماً لقطة دقيقة تحتاج إلى عين فنية حادة لالتقاطها، تكشف القصيدة هذه اللقطة وتكبرها فتداعى بقية الجوانب فى نفس المتلقى، وتتوارد من خلال هذه اللقطة المحدودة المحددة، وبذلك تترك القصيدة قارئها وهو يفكر فيما أثارته فيه، فتضيء جوانب التجربة كلها فى نفسه. وتعتمد بعض القصائد إلى جعل عدد من اللقطات تتجاور فى إطار واحد فيكون مجموعها لوحة مكتملة فى ذهن متلقيها، ولكنه يظل يتأمل هذا التجاور الخلاق ويفكر فيه. إن القصيدة هنا تحاول أن تجمع أشياء مبددة لا يربط بينها ذهن المتلقى عادة إلا إذا تجاوزت، فيصبح هذا التجاور فى ذاته مدعاة للتأمل، وقد تتماثل هذه المتجاورات أو تتقابل، ويصير هذا التماثل أو التقابل مثيراً للعمل الشعوري الحي.

- ٢ -

إن قصيدة «الحب والأشياء»<sup>(٥)</sup> يتحقق فيها كثير من هذه السمات الفنية والأساليب الشعرية التى يتمتع بها هذا الشاعر:

.. وأمامَ الواجهة المُلأى بفساتين الصَّيفِ، وأشياء الزَّيْنِ

كانتْ تتوقَّفُ عينك على ثوبٍ معروضٍ فى زاويةٍ ملعونة

وتُشدِّين بكفِّك ذراعِي:

- ما رأيك؟

- لا طعمَ له!  
ونشُقُ زِحامَ النَّاسِ  
نَشُقُ زِحامَ النَّاسِ بِخُطَوَاتِ مَطْعُونِهِ!



وَعَلَى شَطِّ النَّيْلِ الممتد  
كُنَّا نَمْشِي سَاعَاتٍ لَا نُجْهَدُ  
ونحاول أَنْ نَنْسَى لَوْنَ الْفُسْتَانِ  
فَنَقُولُ كَلَاماً مَا حُلُوا عَنْ غَدِنَا المَقْرُوشِ بِوَرْدٍ  
وكثيراً مَا كُنْتُ تُغْنِيَنِي قَصِيدَتِي الْأُولَى  
تِلْكَ الْكَلِمَاتِ الْحَجَلَى  
عَنْ عَيْنَيْكَ  
وَأَشْوَاقِي  
فَإِذَا جَاءَ اللَّيْلُ . رَجَعْنَا  
أَقْسَمْنَا أَنَّا أَرْوَعُ مِنْ هَذِي الدُّنْيَا  
وَالْحَفْدُ عَلَى الْحَفْدِ



لَيْلٍ  
كَمْ مِنْ صَيْفٍ وَلَى  
وَالْيَوْمَ أَعُودُ إِلَى وَاجِهَةِ الْأَمْسِ  
فِي جَيْبِي ثَمَنُ الْفُسْتَانِ  
عَيْنَايَ عَلَيْهِ  
لَكِنْ ذِرَاعِي مُرَخَّاهُ  
مُرَخَّاهُ فِي يَأْسٍ .

فهذه القصيدة قصة قصيرة جداً، اختار الشاعر فيها لقطة دقيقة تقوم على مقارنة حال بحال، حال حاضرة يسترجع فيها حالاً غابرة. اليوم، والأمس. الذراع المرخاة في يأس، والذراع التي كانت تُشدُّ بكفين. الوحدة والوحشة والتفرد، والحب والأنس والحركة والخد على الخد. تَغَيَّرَ الناس ومشاعرهم، وثبات الأشياء وجهودها. فالواجهة مرآة ثابتة تعكس حركة الناس المتباينة.

وقد يساعد تناول القصيدة من جانب وسائلها التعبيرية على فهم الرسالة التي تحملها بمستوياتها المختلفة حتى على المستوى البسيط الذي قد يتبادر إلى ذهن المتلقي والمتمثل في هذه المقولة المتداولة «عندما نريد لا نَمَلُكْ، وعندما نملك لا نُريد». فالمهم هو وسيلة التعبير ذاتها؛ لأن غير الشعراء يعرفون هذه المضامين، ومهمة الشاعر هي أنه يقول ما نعرفه بطريقة لا نستطيع أن نقوله بها، والشاعر هو من يدهشنا على حد تعبير الشاعرة إملي ديكنسون في مطلع إحدى قصائدها: «كان هذا شاعراً، إنه مَنْ يَسْتَخْلِصُ معنىً مُدهِشاً من المعاني العادية، وعطراً عظيماً من الأشياء المألوفة التي تلاشت عند العتبة، ونُدْهَشُ إذ لم نَكُنْ نَحْنُ الذين أسَرْنَاهَا مِنْ قَبْلُ». وقصيدة «الحب والأشياء» تستخلص هذا المعنى المدهش من هذا الموقف العادي المكرور، وتقَطِّرُ هذا العطر النفاذ من تلك الأشياء المألوفة التي يؤدي إليها إلى عدم التوقُّف عندها.

تبدأ القصيدة بالواو العاطفة «وامامَ الواجهة المَلأى بفساتين الصَّيْفِ وأشياء الزينة»، وهي بذلك تختزل كثيراً من المواقف، وتضعنا مباشرة في مواجهة سريعة أمام الواجهة، فكأن القصيدة هي الجزء الظاهر من ذلك الحوار الداخلي الممرور. فيه أشبه بقمة جبل الثلج، فحرف العطف يعطف أشياء على أشياء، وهنا يُضَمَّرُ المعطوفُ عَلَيْهِ، والقصيدة بذلك تدعونا إلى تأمله والتفكير فيه، وهو لا بدَّ - من جنس ما هو معروض، وعلى شاكلته؛ فالقصيدة نفسها «واجهة» لأشياء كثيرة تقبع خلفها، واختارت القصيدة إعلان هذا الجزء وإظهاره. وتقديم الظرف هنا يساعد على إبراز «الواجهة» التي سوف تظهر مرة أخرى في آخر القصيدة فتحاصر القصيدة

كلها، وتعطينا الإحساس بأنها هي التي قُضت على الحب بما حوته من «فساتين الصيف» و«أشياء الزينة». والصيف حار ملتهب كحرارة الحب في أوله. فكأن هذا الحب قد كان شيئاً صيفياً أشبه بسحابة صيف، وكان زينةً ظاهرية خادعة، ولم يكن عميقاً ولا مثمراً، والقصيدة تعري هذه المأساة وتكشفها وتعرضها كعرض فساتين الصيف هذه، فواجهة اليوم هي واجهة الأمس «واليوم أعود إلى واجهة الأمس» ولكن هذه العودة كانت يائسة كثيفة كاسفة الروح، و«الأشياء» هي التي تقضي على مثل هذا النوع من الحب إذ يتحطم أمامها. إن هذا الظرف «أمام الواجهة الملائى..» عنصرٌ تأثير في القصيدة، ولذلك تقدّم على عناصر جملة ليصبح تأثيره منصباً على كل ما يأتي بعده سواء من جملة أم من سواها من الجمل التالية.

إن «النعوت» في هذه القصيدة موظفة توظيفاً جيداً بحيث يأتي كل نعت في موضعه ليقدم ملمحاً تركيبياً في بنية هذه القصيدة المحكمة المحبوبة، ولذلك جاء وصف «الواجهة» في هذا الجزء المدفوع به في المقدمة بهذا الوصف المؤثر «الملائى بفساتين الصيف وأشياء الزينة» فهي «ملائى» من وجهة نظر غير القادر على شراء شيء منها، وأما القادرون فقد يرونها على أنها ليست كذلك، وبذلك يتحدّد مسار القصيدة إذ تبدأ بالعقبة الكبرى التي لا يستطيع هذا الحب أن يتخطاها أو يتجاوزها ويعلو عليها، ويؤكد النعت السابق نعتان آخران في الجملة نفسها «كانت تتوقف عينك على ثوب معروض في زاوية معلونة «فالثوب» المعروض «فيه تحدّ ظاهراً لعدم القدرة التي كشفتها الواجهة الملائى ويتعرض لها ويقف في طريق هذا الحب، ولذلك تصبح هذه الزاوية «ملعونة» وسوف تؤدي بالضرورة إلى أن تصبح الخطوات في طريقه «خطوات مطعونة» فوق هذه الأشياء على نفس غير القادر يستنزل اللعنات، ومن هنا تصبح هذه «النعوت» كاشفة عن وقع هذه الأشياء على النفس، وهذا الثوب المعروض واحد من «فساتين الصيف» وسوف يعود مرة أخرى في وسط القصيدة «ونحاول أن ننسى لون الفستان» كما يعود مرة أخرى في آخرها «في جيبي ثمن الفستان»، و(ال) في الفستان عهديّة، فهذا الفستان باقٍ في مكانه ليشهد الخاتمة الحزينة لهذا الحب المحروم في المرحلة الأولى «كانت تتوقف عينك» وفي الوسطى

«ونُحاول أن ننسى لون الفستان» وفي المرحلة الأخيرة «عَيْنَاي عليه» فقد حدث إذن تبادل مواقع «عيناك» و«عيناي». في المرة الأولى حيث عدم القدرة على الامتلاك والشراء كانت «عيناك»، وبعد امتلاك القدرة عليها كانت «عيناي» فلم تكن وجهة النظر واحدة أبداً ولم تتحدد الرؤية من منظور واحد مطلقاً إلا في محاولة النسيان، وواضح أنها محاولة لم يكتب لها النجاح، ولذلك كان طبيعياً جداً أن ينتهي الحب هذه النهاية الأسيفة.

وتكشف القصيدة في هذا الحوار القصير جداً اختلاف منظور الرؤية، وتباين الاتجاه وعدم توافق الطريق أو اتحادهما بينهما:

— ما رأيك؟

— لا طعمَ لَهُ.

وقد سبقَ هذا الحوارُ بجملةٍ قصيرةٍ كاشفةٍ عنه. «وَتَشْدَيْنِ بِكَفَيْكِ ذَرَاعِي» فعيناها وكفأها متجهةً جميعاً إلى الثوب المعروض، وتحاولُ أن تشدَّ كل شيء نحوه، والفعل «تشدين» بدلالته يحاول الجذب والقسر على شيء غير مرغوب فيه من جانبه هو، وفي كفأها ذراعٌ واحدة، وأما الأخرى فقد بدأت في الانسلاخ من هذا الجذب غير المحبوب، والتحرر من أسر الماديات اللعينة؛ ومن هنا جاء الجواب المقتضب القصيرُ الكاشف «لا طعمَ له»، وهذا يكشف اختلاف مَذَاقِ الأشياء كما اختلفت النظرةُ إليها، فكلُّ من الحبسين له وجهة هو مولئها.

لقد كان هذا الحوار القصير الذي لم يعدْ سؤالاً واحداً مقتضباً، وجواباً مقتضباً كذلك كاشفاً عن طعنة عميقة نافذة أفقدتها القدرة على الاستمرار والتحمل، فلم يجدا لها طريقاً بين الناس، فالخطوات عاجزة والعبء ثقيل. إنَّ الزحام يحتاج إلى قوة تؤدي إلى شق طريق فيه، ومحاولة شق طريق لهذا الحب تتكرر، ولكنَّ الطعنة النافذة أَوْهَنْتِ القوى حتَّى إنَّ الخطواتِ نَفْسَهَا أصبحتْ مطعونةً جريحةً لا تقوى على المسير؛ ومن هنا تكررت الجملة الدالة على المحاولة ونشَقُّ زحامِ الناس لكن الوسيلة مقصورة غيرُ مستطبعة لأن هذا الشَّقُّ أصبح «بخطواتٍ مَطْعُونَةٍ»، وماذا تفعل الوسائل العاجزة الكسيحة أمام الرغبات الطموح؟

ويُنتهي المقطع الأول من القصيدة وقد حمل في داخله عوامل الفارقة وبذرة الخلاف التي سوف تنمو حتى تؤدي ثمرتها في النهاية وحشةً ووحدةً وتفردًا. وقد ساعدت خصائص التعبير المختارة على تصوير هذه العوامل الهدامة من خلال المفردات المستخدمة، والوظائف النحوية الدالة المتمثلة في اختيار نعوت معينة، ودفع بعض العناصر في الجملة من مكانها، والتكرار اللفظي المقصود، والصيغة الحوارية المقتضية الكاشفة، وتوزيع الضائير توزيعاً دلالياً بارعاً بين المخاطبة والمتكلم إذ جاءت المخاطبة في «عينك - تشدين - بكفيك» في مقابل المتكلم في «ذراعي» ولم يخاطب هو إلا مرة واحدة في «ما رأيك» حيث تظهر الغلبة في جانب على حساب الآخر، ولكنها يتوحدان في الفعل «نشق» الذي يتكرر مرتين، هو توحد أقرب إلى التفرق، لأنها توحدًا في فعل «الشق» الذي يفصل ويفرق ولا يجمع ويوحد.

\*\*\*

ويأتي المقطع الثاني من القصيدة فيه شيء من الفرح والنشوة، لأن فيه محاولة للعلو على الضغط المادي «للأشياء»، ولأنه يلجأ إلى الذكريات المحببة المنصرمة، ولأنه يحاول أن يقيم معادلاً روحياً للأشياء، وكأنه محاولة لتصحيح المسار عن طريق التسامي، ولكن ما يزال وقع «الأشياء» ثقيلاً حتى يُخلد بهذا الحب إلى التلاشي، ويظل «لونُ الفستان» يفرش مساحةً واسعةً على هذا الفرح التذكري الواهن المَطعون. ومساحةُ اللون هذه مساحةُ سوداء، وسوادها آتٍ من الليل في جملة نهايته «فاذا جَاءَ الليلُ، رَجَعْنَا» فكأنها يبدآن الكرة من جديد، ولم يتقدما في الطريق الممتد على شط النيل. ويرغم أن الهتاف الذي ينتهي به المقطع هو «أنا أروغ من هذي الدنْيا» نجد أن هناك كلمة تسبقه وتعمل على تكذيبه وعدم صدقه وهي الفعل «أقسمنا» فلم يعد كل منها يصدق الآخر ولذلك يلجأ كلاهما إلى القسم، وأما عبارة «والخذْ على الخدْ» فهي لمداراة الكذب الذي يتسرب من العبارة السابقة المسبوقه بفعل القسم.

وكما بدأ المقطع الأول في القصيدة بظرفٍ مدفوع به إلى الصدارة بدأ المقطع الثاني بجارٍ ومجرور مدفوع به إلى الصدر، وهو «وعلى شطِّ النيل الممتد، كنا نَمْشي

ساعاتٍ لا نُجْهَد». واختيار الكلمات في القصيدة لا يكون عشوائياً، وكذلك اختيار الوظائف النحوية لها لا يكون عبثاً، ولذلك تأتي كلمات «شَطَّ» و«النَّيل» ونعته بـ «الممتدَّ». والنيل هو مصدر الخِصْب الذي يحمي الحياة، ومنه كل شيء حي بوصفه ماءً، وهما بُعدٌ لم يخوضاً غمار الحبِّ ولم يغرقاً فيه، بل إنها ما يزالان على «شَطَّ النَّيل». وأمامهما شوط طويلٌ طويلٌ ولذلك فالشُّطَّ «ممتدَّ». والفعل «غشي» فيه طراوة وليونة وليس جداً ونشاطاً ولذلك جاءت «لا نُجْهَد» ولون الفستان ما يزال يُغشَى الرؤية ويضللُّ عن الطريق، فتأتي جملة «ونحاولُ أنْ ننسى لَوْنَ الفستان». والمعادل له هو الكلام الحلو عن الغد المفروش بورد وليس العمل من أجله، وأما جملة «وكثيراً ما كُنْتُ تُغْنِي قصيدتي الأولى تلك الكلمات الخجلى عَنْ عَيْنَيْكَ وأشواقِي وليالي السُّهْدِ» فهي توددٌ عاتبٌ يريد معرفة سبب التحوُّل الذي جعل «عَيْنَيْكَ» تتوقفان أمام الواجهة الملأى. ما الذي جَرى لِعَيْنَيْكَ؟ ولماذا تحوَّلنا عني إلى تلك الأشياء؟

إن عينيها أطلتا في المقطع الأول من القصيدة، وأطلتا في المقطع الثاني، واختفتا في المقطع الثالث وهو المقطع الختامي الحزين، وفي كل مرة أطلت فيها العينان لم تتوجها أبداً إليه، في المرة الأولى توجهنا للأشياء، وفي الثانية كان هو الذي يتحدث عنها، ولم يفلح في لفتها إليه.

ولأن المقطع الثاني كان محاولةً لنسيان لون الفستان تكرر ضمير المتكلمين تسع مرات نَمشي - لا نُجْد - نُحاول - ننسى - فنقول - غدنا - رَجَعْنَا - أَقْسَمْنَا - أنا «ومنها» سبع مرات جاء الضمير فيها فاعلاً، فالحركة واحدة منها، ولذلك أحسَّ بامتلاك الغد (غدنا) وشعرا بأنها أزوع من هذه الدنيا كلها وقد كان هذا الشعور في الواقع من طرف واحد، ولكنه كان يحاول أن يوهم نفسه ويخدعها عن الحقيقة المؤلة. وحتى عندما استقل ضمير المخاطبة وضمير المتكلم في هذا المقطع نجدهما وقد امتزجا في تعانق دلالي متفاعل «وكثيراً ما كُنْتُ تُغْنِي قصيدتي الأولى» وتعاطف باعِثٌ ومُسْتَجِيبٌ في «عَيْنَيْكَ وأشواقِي».

ويحيي المقطع الثالث والآخر في القصيدة مقتضياً معبراً عن الإحساس بخيبة الأمل واليأس والهزيمة، ووحشة التفرد والوحدة، ونهاية القصة الحزينة، في حديث

إلى النفس، بادئاً بنداء من لا يستجيب:

لَيْلَى

كَمْ مِنْ صَيْفٍ وَلَى

واليوم أعود إلى واجهة الأمس

في جيبى ثمن الفستان

عَيْنَايَ عَلَيْهِ

لَكِنْ ذِرَاعِي مُرَخَّاهُ

مرخاة في يأس.

إن الصيف الأول مَرَّتْ عَلَيْهِ صُيُوفٌ لا يدري عددها<sup>(٦)</sup>، وواجهة الأمس

ما زالت تعكس ما يحدث اليوم، و«الفستان» اللعين في الجيب ثمنه، والعينان عليه،

لكن الذراع التي كانت تجذبها كَفَّان «مرخاة، مرخاة في يأس»

ولا يظهر في هذا المقطع سوى ضمير المتكلم المفرد وحده «أعود - جَيْبِي -

عَيْنَايَ - ذِرَاعِي» وقد اختفى ضمير المخاطبة وضمير المتكلمين ولم يبق سوى الوحدة

الموحشة، ونداء «لَيْلَى» في أول المقطع هو نداء للنوع كله، إنها ليل القابعة في النفس

وأضاعَتُها «الأشياء» من يده. وقد ظل «الفستان» يتردد بإيجاءاته في القصيدة حتى

قضى على الحب، والحب لا يُشْتَرَى بالمال. وقد تلاشى سحر القدرة على شراء

الفستان، وقد كان من قبل حلماً خفياً، وأمنية كامنة، ولكنها لم تتحقق في وقتها

الملائم.

حَتَّى الَّذِي كُنَّا نَنْظُرُ الْمُنَى فِيهِ تَلَاشَى سَحَرُهُ وَانْطَفَأَ

لَمَّا وَصَلْنَاهُ، وَصَلْنَا وَقَدْ أَذْرَكْتَ الْأَشْوَاقُ هَذَا الْخَطَأَ<sup>(٧)</sup>

إن عبارة «عَيْنَايَ عَلَيْهِ» عبارة مشعة تعكس ألواناً من الأحاسيس المختلفة،

بعضها يعني تأمل هذه الدورة التي بدأت من الواجهة وعادت إليها، وبعضها يعني

التعجب من سخرية هذا الثوب المعروض في زاويته اللعينة لا يجد من يلبسه؛ لأنها

عندما كان يوجد ثمنه، وعندما وجد ثمنه لم يوجد من يلبسه، وسوف يظل هذا

الثوب المعروض يخايل من يراه ويتطلع إليه، ويعمل على امتلاكه إلى أن ينتهي

بالنهاية نفسها، بحيث يتحول إلى أسطورة من الأساطير. وبعضها يعني أن هذا



الثوب المعروض فتنة للناظرين فالكل يتحوّل إليه ، وتتوقف عليه حركة العينين ، ففي أول الأمر كانت «عيناكِ عليه» وأما هو فقد قال عنه أول الأمر «لا طعم له» وها هو ذا الآن تتوقف عليه عيناه كذلك . فهل انتهى به الأمر إلى قبول ما أنكره أول الأمر وتطعم ما لم يرَ له طعماً؟ ولكنه قبول يائس حزين . لسوف يظل هذا الثوب المعروض في الزاوية الملعونة يعمل على قتل الحب ويطارده من كل قلب حتى يقف الجميع أمامه خائري القوى يائسين من المقاومة حين لا تجدي المقاومة شيئاً .

وكل جزء في هذا المقطع يَرْتَدُّ في مقابلة موحية إلى نظير له سابق في القصيدة ، فالصيف في أول بيت يقابله «كم من صيف ولى» و«الواجهة الملائى» يقابلها «واليوم أعود إلى واجهة الأمس» و«فساتين الصيف» و«لا طعم له» يقابلها «في جيبَي ثمن الفستان» و«كانت تتوقف عيناكِ» يرشد إليها عيناى عليه ، و«تشدين بكفّيك ذراعي» تقابلها «لكنّ ذراعي مرخاة مرخاة في يأس» ولكن هذه المقابلات الجديدة كلها قد تغيرت ما عدا الواجهة والفستان ، ولم تعد على ما كانت عليه ؛ فهي كلها مُحَبَّطَةٌ يائسةً ، فالصيف «ولى» وولى كل شيء ، والواجهة أصبحت «واجهة الأمس» وليست واجهة اليوم ، أو الغد ، والذراع مرخاة إرخاء اليأس والقنوط ، . ويتضمن هذا المقطع في الوقت نفسه سخرية الأسى لأن هذه النهاية معروفة ليست مفاجئة .

وقد بنيت القصيدة كلها من أجل تصوير هذه النهاية المعروفة من مقدماتها ولذلك اتخذت حركة الزمان في المقطعين الأول والثاني صيغة الماضي المتكرر «كان الفعل المضارع» «كانت تتوقف عيناكِ» . وكذلك «كنا نمشي . . .» وأيضاً «كنت تغنين . . .» على حين اتخذت حركة الزمان في المقطع الأخير صيغة المضارع وفي فعل واحد فقط «أعود إلى واجهة الأمس» . إنها عودة الذكرى المُمِضّة ، وارتدادة من يُوجِّعه تصرف الزمن .

#### - ٤ -

إنّ القصيدة الجيدة تبنى فيها الجمل بدقة محكمة ، وتُنقى لها العبارات في عَفْوية أسرة ، وتُخلَقُ الكلمات فيها سياقها الملائم ، وتتفاعل فيها عناصر التعبير تفاعلاً يعمل على إشعاع عدد غير محدود من الدلالات . وقد تنطلق القصيدة من حادثة

فردية عادية أو موقف شخصي حقيقي أو متخيل، ولكن الروح الشعري في التعبير عنها يعطيها طبقات من الدلالة تستجيب لكل قراءة، وكلما أعمق القارئ تكشف له وجوه من الدلالة وتعددت أنواع العطاء، فليس الشعر كلاماً كل ما فيه رنين النغمات، إنه قلب الشاعر وروحه ودمه تمسها نار الفن المقدسة<sup>(٨)</sup> فتصبح كلمات على حد تعبير الشاعر حامد طاهر:

لَا تَقُولِي: ذَلِكَ الشَّعْرُ كَلَامٌ      كُلُّ مَا فِيهِ رَنِينُ النُّغَمَاتِ  
إِنَّهُ قَلْبِي وَرُوحِي وَدَمِي      مَسَّتِ النَّارُ فَصَارَتْ كَلِمَاتٌ

ومن هنا نجد من حق متلقي القصيدة أن يتجاوز بها الحادثة الفردية، أو القصة الشعرية - في مثل هذه القصيدة - إلى عوالم رمزية كبرى تتخذ من التعبيرات في القصيدة معادلات لها، وهنا فقط قد يختلف الاجتهاد باختلاف الثقافة وتنوع التجارب. ولذلك حسبي هنا أن أقف عند حدود التعبير ومسالك الأسلوب اللغوي في القصيدة، وما يعطيه هذا يعد طبقة ضرورية أساسية من طبقات الدلالة يترتب عليها ماعداها على كل حال، بعبارة أخرى أقول، حسبنا - نحن المتلقين - أن نَسْتَدْفِيءَ بنار الشعر المقدسة ونستضيء بها ولا نَدَعَهَا تَحْرِقُنَا.



(١) أنظر مقدمة ديوان حامد طاهر: ٤٨

(٢) لا يقصد بهذا المصطلح إلا أن وحدة القصيدة للعروضية هي البيت، وذلك في مقابل «شعر التفعيلة = الشعر الحر» ولا يقصد من هذه التسمية أي معنى آخر غير عروضي.

(٣) عيار الشعر لابن طباطبا العلوي: ٤٣.

(٤) أنظر القصيدة في ديوانه: ٦٩، ٧٠ (المؤسسة العربية للطباعة والنشر، بيروت).

(٥) ديوان حامد طاهر ص: ٧٦، ٧٧.

(٦) تصلح (كَمْ) هنا أن تكون خبرته، وأن تكون استفهامية. وإذا كانت استفهامية فهو استفهام خارج عن دلالاته الأصلية. والتفسير بأيهما يغني دلالة القصيدة.

(٧) من قصيدة «الخطأ» للشاعر حامد طاهر في ديوانه: ١٦٦.

(٨) للشاعر قصيدة بعنوان «النار المقدسة» ١٤٦ يقول فيها: «أعيدي في دمي الوهج الذي يحرق. وضميني فقد أصبحت مثل الثلج لا أروي ولا أغرق» وهو يتناول فيها تجربة العناء مع الشعر وعذاب الشاعر وفرحه به.

(٩) من قصيدة أولى كلمات الحب في ديوانه: ١٥٦.

# قراءة في مجموعة قصص «الفراشة»

## عزلة الانسان ومحاولات تواصله مع الآخرين

بقلم: حسين عيد

صدرت للقاصة ميسلون هادي مجموعة قصصية جديدة، بعد أن صدرت لها من قبل، مجموعتها القصصية الأولى «الشخص الثالث» بما ينم عن اصرار على استمرار العطاء الأدبي ورغبة عنيدة في تطويره. وكان طيباً منها أن تسجل في نهاية كل قصة تاريخ كتابتها، بما يتيح للنقاد أن يتتبع اتجاه تطورها الفني، وأن يرصد ملامح التغير فيه.

فماذا قدمت ميسلون هادي في مجموعتها القصصية الجديدة «الفراشة» وهل هناك ثمة علاقات ارتباط مع مجموعتها الأولى؟ وما هي أجمل قصص المجموعة؟ وما هو بناؤها الفني؟

## بين العزلة والتواصل :-

يتأرجح أبطال قصص المجموعة - ذهابا وإيابا - بين قطبين متقابلين، لكل منهما عناصر تكوينه وجذبه الخاصة. فهم يعانون - تارة من قيود العزلة المفروضة عليهم قسراً، أو التي خلقوها بأنفسهم طواعية وارتضوا ان يعيشوا داخلها، لكنهم ما فتئوا يضيقون ذرعاً بما صنعوا. . لذا يحاولون - في كلا الحالين - كسر حاجز هذا الحصار، في محاولة للتواصل مع الآخرين، وخلق علاقات معهم، فيكتب لهم النجاح حيناً أو يصيبهم الفشل أحياناً كثيرة. . .

تعتبر الأسرة هي المناخ الطبيعي الذي يتواصل فيه أفرادها بتلقائية، لما يربط بينهم من أواصر القرابة والدم، فحين يعود الابن الغائب في الجندية منذ ثلاث سنوات، فإن دفقة حياة متجددة تدخل البيت بقدمه، ويستقبله أفراد الأسرة بالحب والشوق والترحاب (قصة الذي عاد). . .

لكن مناخ الأسرة الطبيعي قد تتكسر أواصر التواصل فيه وتتهدم العلاقات بين أفرادها. . ربما بفعل الموت المفاجيء، حين تسقط أم في عزلة موحشة لمصرع ابنها الوحيد في حادث سيارة، فتتشبث بالمستحيل لخلق علاقة جديدة مع الشاب الذي نقل إليه قلب ابنها الراحل، لأنه مصاب بتلف في خلايا عضلات القلب، فهي تنتظر بقلق وتوتر شديد إجراء العملية له، وتراقب تطور حالته بعدها دون تناول الطعام، وتطالب أن تراه، وحين يسمح لها أخيراً أن تراه، تنقاد لأوامرهم بهدوء، فهذا الشاب هو المعادل لابنها وهي حين تحتلق هذه العلاقة الجديدة، تحاول ان تعطي لحياتها معنى بعد فقدان وحيدها. .

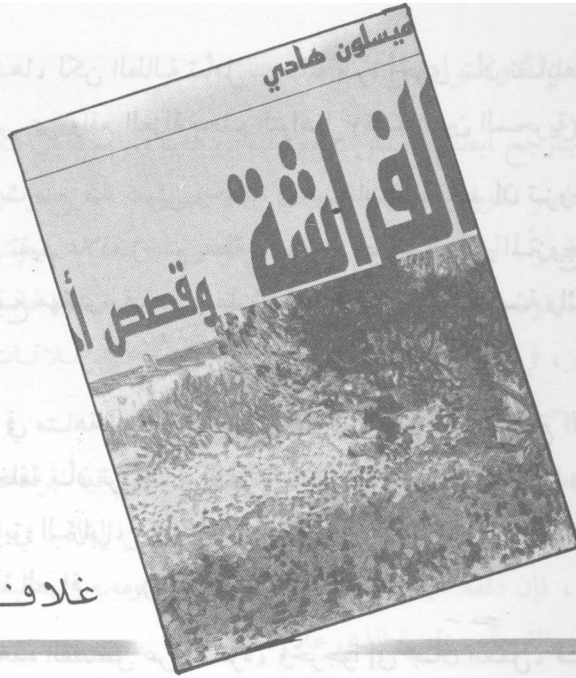
وقد يتحتم الانعزال على جو الأسرة كما حدث للطالبة التي تدرس بالقسم الداخلي بالجامعة حين تبقى وحيدة بالمنزل لان لديها اختبارا في اليوم التالي في علم الصوتيات فلا تخرج مع اخيها وزوجته، فيأتي ضابط ما يسأل عن أخيها وينتظره ويعطيها عديدا من الدلائل عن علاقته مع اخيها ومعرفته السابقة به ثم ينصرف ليلحق بالقطار، ليكتشف - القارئ - مع عودة الاخ أنه لا يعرف هذا الضابط وحين

تبحث عن رسالته لا تجدها، لكن الطالبة تأمل - حاملة مرة أخرى - أن تقابله مرة أخرى.. وكأنها تستعويض عن واقع العزلة بحلم التواصل (قصة العين السحرية)..  
ونفس الامر يحدث مع فتاة تعيش وحيدة في بيت اسرتها بعد ان تزوجت أخواتها وماتت أمها فهي تقيم علاقة (حلم يقظة دائم) مع جارها الطيار المتزوج..  
- انه الحلم البديل لواقع مهترئ قاس وسط شتاء بارد لا يرحم (قصة رائحة الشتاء)..  
..

وقد يسقط طفل في متاهة العزلة الاجبارية، حيث تتواطأ الأم مع الاب للتخلص من ابنتها المتخلفة بأن ترميها في النهر وتدعي أن رجلا سرقها منها وهو يركب دراجته على الطريق الترابي، ثم يكشف الصغير (المطروود من جنة التواصل الاسري) كذبا امام مرآة العراف.. (قصة العراف والشاهد)..  
..

فإذا ابتعد أبطال هذه القصص عن الاسرة، وخرجوا إلى مجال العمل، فإنهم يواجهون بأحد الاحتمالات التالية: قد يحقق ساعٍ عجوز في أحد البنوك ما ينشده من تواصل مع الموظفين خاصة موظفة معينة (حياة) التي يشعر باهتمامها به، لكن مدير البنك يطالبه بالالتزام والجلوس أمام بابه لينتهي به الأمر إلى الفصل والاستغناء عن خدماته، وهو متشبث بمكانه لا يصدق ما يجري (قصة العاقل).... وقد لا تجد فتاة معينة حديثا باحدى الدوائر أي تشجيع أو اهتمام من زميلها (ورئيسها) على التواصل، فينصرف اهتمامها إلى أشياء وجدتها في قاع مكتبها وتخص موظفة سابقة (ربما) واسمها سعاد أحمد الحكيم، فتحاول مع زميلها ومع غيره كشف اسرار هذه الموظفة والعثور عليها، وحين تفشل مساعيها تظل سادرة في حلمها بأن هذه الشخصية موجودة فعلا وستأتي إليها ذات يوم (قصة كانت هناك امرأة)..  
..

وقد تشد الكاتبة اجازة من عملها لتحلم بأنها متحررة تماما من أي ارتباطات وأنها تكتب على الأثير كل ما تلتقطه روحها من روائح ومناظر وأصوات لتتداخل الصور وهي تتوالى امام عينها وتختلط (قصة طلب اجازة)..  
وقد يشعر عجوز بالعزلة وعدم التكيف مع المحيطين به (قصة الحافلة)..  
..



## غلاف الكتاب

ويتهيء الأمر بأن تشير الكاتبة سؤالاً... هل يمكن أن يحل لنا العلم مشكلة التواصل مع الآخرين، بأن يخلق لنا لغة جديدة مشتركة؟ لكنها تغلف هذا التساؤل بتحفظ فحواه أن هذه اللغة الجديدة قد تخلق أيضاً عزلة وصمتاً أبدياً بين البشر (قصة لغة الفورتران).

## علاقات ارتباط :-

تتسم مجموعة الفراشة بوحدة الرؤية الفنية فيها، وهو ما كانت تفتقده المجموعة السابقة (الشخص الثالث) كما أحكمت الكاتبة سيطرتها على لغة القص في هذه المجموعة فجاءت لغتها بسيطة سلسة، تنساب بركة وتتدفق (بعضوية)، دون ترهل...

كما امتدت في هذه المجموعة بعض الأفكار، التي ظهرت في المجموعة السابقة، لكنها هنا نمت وتطورت، وهي:

أولاً: «تيمة» التواصل المفقود بين الافراد، هي احدى «التيئات» الأثيرة لدى الكاتبة وقد ظهر ذلك في قصتي «الشخص الثالث» و«الياقوتة» من قصص المجموعة السابقة ثم امتدت لتشكل وحدة متكاملة في قصص «الفراشة».

ثانياً: حظي مجتمع الوظيفة بقصة واحدة في المجموعة الأولى هي الوشاية بينما اتسعت رقعتها في مجموعة «الفراشة» لتشمل ثلاث قصص هي «كانت هناك امرأة»، «العاقل»، و«طلب اجازة»... بينا حافظت قصة الحرب على نسبتها فكانت قصة واحدة في كل مجموعة، وقد اتصفت بالاقناع والموضوعية «قصة الذي عاد» في المجموعة الثانية.. كذلك اشتملت كل مجموعة على قصة واحدة من قصص الخيال العلمي..

### أجل قصص المجموعة :-

تفاوت التكنيك الفني الذي استخدمته ميسلون هادي في قصص المجموعة فكان الحوار باللغة العربية الفصيحة في كل قصص المجموعة باستثناء قصة واحدة «الحافلة» التي كان حوارها بالعامية العراقية، كما استطاعت الانتقال بين الضمائر، المتكلم، الغائب، المخاطب في العديد من قصص المجموعة. وظهرت بعض القصص في شكل فني هو أقرب إلى الصورة القصصية التي تعتمد على عمق تحليل مشهد معين أو موقف ما، وهي قصص «العاقل»، «طلب اجازة»، و«لغة الفورتران».

أما اجل قصص المجموعة فهي قصة «رائحة الشتاء» التي تقدم قطاعا عرضيا لفترة زمنية معينة في حياة الفتاة العانس جوزيل، التي بلغت الثلاثين، ويبدو ان قطار الزواج قد فاتها... والفكرة - كما نرى - سبق معالجتها كثيرا في القصة القصيرة والطويلة على حد سواء، والفيصل في الفن هو المعالجة الفنية الجديدة للأفكار القديمة وهو ما استطاعت ميسلون هادي أن تقدمه ببراعة، حين استطاعت أن تنقل لنا عالم الفتاة من خلال بناء زمني، تداخلت مستويات مختلفة للزمن في وعيها، ليعكس لنا تفكك الزمن تفسخ العالم الداخلي لهذه الفتاة.



ميسلون هادي

يتكون البناء الزمني للقصة من ثلاثة مستويات للزمن - تومض ، تنبسط ، تتداخل تتقاطع في تدفق مستمر ، غير منتظم هو الزمن الحاضر (التاريخي) أو زمن السرد القصصي الذي تعيشه جوزيل ، والمستوى الثاني هو الماضي الذي عاشته ، وهو يقطع الحاضر المعاش في استرجاعات أو ذكريات تنبعث أو تتداعى بين الحين والحين والمستوى الثالث الذي صنعه بنفسها أو اختلقه خيالها هو زمن الحلم الذي انغمست فيه وراحت تتلبس اوهامه وكأنها حقائق . .

انها ازمة الأزمة التي تحاصر الفتاة التي «ما من مرة اثني عليها احد» ، تتكشف امام القارئ ، مضمخة ببرودة الشتاء القاسية ، حين تواجه صقيع وحدتها ، لافتقادها دفء المشاركة الانسانية أو التواصل مع الآخرين ، في بيت مغلق ، مسدلة أستاره .

وحين يكون الانسان وحيدا ، سجيناً ، ولا تجد شيئاً تفعله بجسدها غير ايوائه الفراش ، لأن «القراءة باتت تضجري . . والحياسة تسبب لي صداعا يستمر لا يام طويلة» ولا تجد ما تملأ به فراغ حياتها ، حيثئذ يتردد الانسان بدائياً فتنشط حواسه المختلفة من شم وسمع وابصار ولمس وتذوق ، لكن هذه الحواس - التي تملأ بحيوية حركتها حاضرة تستثير أيضا كوامن ذكرياتها ، فتثال من اللاوعي ، لتستعيد معالم من



رحلوا إلى العالم الخارجي (أخواتها) أو إلى العالم الآخر (أمها وأبيها) . . ولعل هذا يبين طغيان حركة حواسها على مدار القصة . .

تبدأ القصة بكلمات جوزيل (الشخصية المحورية) وهي تجسم مشكلتها حين تقول «وحيدي أعيش في المنزل . . أحمل مفتاح بابي في حقيبتى . . وادعته لجوفها المظلم كلما غادرت المنزل أو عدت إليه . . تماما مثل نزيل فندق يسلم مفتاح غرفته إلى موظف الاستعلامات في الدخول والخروج . . وإذا ما أصبحت عند العتبة تمتد يدي بشكل تلقائي إلى جرس الباب فأتذكر أن أبي قد مات وأخواتي الست قد تزوجن . . . وان المنزل خال من احد يفتح لي بابي . . فأعود لافتح حقيبتى وأبحث بين حوائجي عنه وانا ادفع عن حلقي غصة الدمع على آخر الموق . . .» (ص ١٦).

من المدخل السابق يتضح لنا، اننا ازاء قصة تقدم الحياة الداخلية (النفسية) لهذه الفتاة، التي مازالت اسيرة ماضيها، الذي لا تستطيع أن تهرب من سطوته فهي إذا ما أصبحت عند عتبة دارهم تمتد يدها بشكل تلقائي - بحكم العادة التي تأصلت لديها عبر سنين طويلة - إلى جرس الباب، فينبهها عقلها (الواعي) إلى أن أباه الذي كان يفتح لها قد مات، وأن أخواتها الست أيضا قد تزوجن، فتعود إلى وعيها وتبحث عن المفتاح بحقيبتها مجترة حزنها من جديد على من رحلوا، ومستعيدة في ذات الوقت - مشاهد من ارتباطها بهم .

لكنها بحكم نضجها وبلوغها الثلاثين تعاني من فقدان الاتصال مع الجنس الآخر ولعل هذا يبرر تفشي عدد من الكلمات في حديثها (الذاتي) دون وعي منها - ذات ايماء جنسي لا يخفى . . وهذا منطقي تماما، ومتسق مع شخصية متحفظة «منذ كنت في المدرسة . . وأنا أول من تقلت من الصف إلى خارج المدرسة بعد انطلاق جرس الدرس الأخير . . وكأنما لأهرب من تلك الاحتفالية الفجة التي تمارسها البنات قبل خروجهن إلى عالم الذكور . . إذ تتلاقف أيديهن الامشاط والمرايا والاقراط ودبايس الشعر واسمع على السلم ضحكاتهن ونداءاتهن عليّ فاهبطه على عجل تلاحقني صفيرتي وشريطي الابيض . .» (ص ١٨).

وهي أيضاً خجولة، انطوائية لا تشارك الأخريات عبثهن أو اهتماماتهن، لذلك تنصرف عنهن متمسكة ببراءة طفولتها (تمثلها صغيرتها) متغنية بنقائها وطهارتها (ويمثلها اللون الأبيض للشريط) ..

وكبر معها تحفظها وازداد حصاره لها، فرغم أنها نزلت إلى الحياة العملية واشتغلت مدرّسة، إلا أنها مازالت تعزل نفسها عن هذا الواقع وتبتعد عن الاحتكاك بالأخريات فيه، تماماً كما كانت طفلة، فهي حين تفكر في تغيير نظارتها الطبية، وراودتها فكرة أن تختار لها اطارا ورديا غامقا أو ازرق، فهي سرعان ما تئد رغبتها «إذ خشيت أن يكون ذلك مشارا للهمس والسخرية بين طلابي وطالباتي وزميلاتي من المدرسات» (ص ٢٧).

وحين لا تستطيع هذه الشخصية أن تواجه (الخارج) فهي تغلق على ذاتها وتضطر إلى أن تخلق لها عالما (داخليا) من الوهم مواز للواقع، تبعثه حواسها المتعطشة للحياة، وتصبح نافذة بيتها هي متنفسها الوحيد، التي تطل منها على العالم الخارجي لتقيم معه علاقة (سرية) .. حتى صادفته ذات يوم يخرج حاملا حقيقته الصغيرة وسيارة المطار الخضراء واقفة تنتظره .. ورفع هو رأسه إلى أعلى فانتشر في الهواء عطر حلالة طيب .. وقلت لنفسي «انه وسيم جدا» ثم اعتدت مع مرور الأيام رؤيته وتميز صوت سيارة المطار وهي تحيي في أوقات مختلفة من الليل لتوصله إلى منزله بعد أن يكون قد غاب عنه يوما أو اثنين أو ثلاثة .. وبت أحفظ جدول رحلاته ووجوه زميلاته اللاتي يرافقنه في كل رحلة وافتقده في الأيام التي يغيب فيها عن المنزل .. (ص ٢٣).

لقد وجدت المعادل والمتنفس لانعزالها عن العالم الخارجي، حين اختلقت لنفسها حبيباً مختاراً، هو جارها الطيار الأعزب الوسيم، وراحت تغذي هذه العلاقة الوهمية بكل ما تملك من مشاعر حبيسة واشواق دفيئة لهذا العاشق المنتظر .. بل انها انطلقت من أسار الواقع لتقابله أمام مرآتها في احلام يقظة طاغية، ويدور بينها حوار:

- « ما اسمك؟

- اسمي جوزيل .

- وما يعني هذا الاسم؟

- يعني جميلة . . . .

- انت جميلة فعلا . .

- اتمرح؟

- كلا . . ابدا . . انت جميلة جدا .

- انت كاذب إذن .

- بل مسحور . . أسمعت عن السحر الذي تلجأ إليه النساء لاستدراج الرجال انه ليس تعاويذ ورقية واعشابا . . انه تعبير . . في الوجه أو الجسد يأسر الرجل فيتركه كال مسحور . . » (ص ٢٠) .

وكان حتما أن تتطور علاقة الحلم من تبادل الكلمات، إلى التنفيس عن الرغبات المكبوتة، فهي تقول «ألمس وجهه احيانا فتملاً صدري رائحة الصابون المنبعثة من جسده» (ص ٢٣) .

إنها لا ترغبه لذاته، وإنما كممثل أو كنموذج لجنس الرجال الذي تبتغيه «وعندما يهب الهواء ويعبث بشعري القصير الناعم . . احس كما لو أن اصابع خفية هي التي تتخلل شعري . . لا أدري أهى لجاري أم لاحد آخر، إذ تضيع ملامح صاحبها في ظلام الغرفة وتختلط لتصبح كل الرجال الذين رأيتهم في حياتي . . يحيط كتفي بيده اليمنى وهو يسير إلى جانبي حتى إذا ما تعب من رفع يده إلى أعلى انزلها عن كتفي وشبك اصابعه بأصابعي» (ص ٢٦) .

لكن الشك احيانا يراودها في صدق مشاعره، وهي ترقبه من النافذة (تماما كما لو كانت علاقة حقيقية!!) وأقول لنفسي هل انتبه لوجودي أم أنه يقول لنفسه «هذا البيت يحجب الشمس عن حديقتي واشجارى؟» (ص ٢٠ / ٢١) .

لكنها رغم ذلك تظل سادرة في غيها، وتتحايل على جاريتها العجوز لتفتح بابا

للحديث عنه، وتتمادى في الاحلام معه، «ويضع كفه في كفي ويسحبني اليه» فتهجر كل متاع الغرفة (السجن) الذي يكبلها ويشدها إلى واقعها الحقيقي، لكنها تنطلق وراءه، وراء الوهم والسراب «واجري خلفه عاجزة عن اللحاق به تماما... أين يأخذني؟ ومن اين جاء؟ وإلى أين تذهب؟» (ص ٢٧).

وتنهض من فراشها، وتقف في النافذة (المطلّة على الخارج والموصلة أيضا إلى الرجل / الحلم) تنظر إلى الحديقة الغارقة في العتمة والسكون وتششم عطره مختلطا مع رائحة النسيم البارد، فتفجعها حقيقة وجودها ووحدها فتغرّز آلاف الأفكار مخالبها في روحها، «وتشتد في الجورائحة الشتاء» بكل ما تعنيه من معاني الصقيع والعزلة وافتقاد الدفء، لكنها تظل متعلقة بمحبوبها الوهمي، بالمعادل والبديل لكل معاناتها، فتسأل نفسها بأسى «أين ذهب؟ وفي أي بقعة من العالم هو الآن؟».



## في أفريقيا

بمقام : سعد زهّـرّان

بدأ غزو الاستعمار الأوروبي للقارة الافريقية مبكرا، أثناء ما عرف بعصر  
الكشوف الجغرافية، في القرن الخامس عشر الميلادي، على أيدي القوى الاستعمارية  
لذلك العصر، أسبانيا والبرتغال . . . ومن بعدهما جاءت هولندا وبريطانيا وفرنسا .

ولكن التكالب الكبير على القارة جاء في القرن التاسع عشر، حيث أتمت دول  
أوروبا الاستعمارية اقتسام القارة، بما في ذلك المناطق الصحراوية والمدارية،  
والأحراش الاستوائية الداخلية البعيدة عن السواحل . . وانضم إلى نادي المستعمرين  
الأوائل وافدون جدد، أهمهم البلجيكي والألماني، وحتى الأمريكيان (في ليبيريا) . .  
وحقّ الحرب العالمية الثانية لم تكن قد توقفت الحملات الاستعمارية التقليدية،  
وآخرها الايطاليون (في ليبيا ثم الحبشة والقرن الافريقي) .

وبالإضافة إلى الجرائم العديدة التي ارتكبتها الاستعمار على أرض أفريقيا في  
الميادين الاقتصادية والاجتماعية والبشرية: لنهب خيرات القارة وتدمير بيئتها الطبيعية  
واستنزاف ثرواتها المعدنية والمنجمية التي لا تعوض، واستيطان واستزراع أخصب  
أراضي القارة ودفع السكان الأفريقيين للحياة على حافة المجاعة في الأراضي القاحلة  
والجرداء، واستشراء تجارة العبيد واختطاف عشرات الملايين من زهرة القوة البشرية  
للقارة لأكثر من قرنين وتسخيرهم للعمل في أمريكا الشمالية والوسطى، وخلق وحماية  
فئات اجتماعية محلية طفيلية تابعة، وتمييزها عن بقية السكان، لتكون أداة المستعمرين  
في إخضاع شعوبها وتدمير أوطانها .

### جبهة الثقافة

بالإضافة الى كل هذا، أحدث الاستعمار آثارا شبيهة، ومكملة، على الجبهة  
الثقافية . . أهمها:

\* فرض اللغات الأوروبية اذ ان كل دولة استعمارية فرضت لغتها في الأقطار  
التابعة لها . ونتيجة لتغير حظوظ المستعمرين في الحرب والمنافسات الاستعمارية فيما  
بينهم، وخاصة في الحربين العالميتين، انتهت الحرب العالمية الثانية إلى تقسيم أغلبية  
دول القارة إلى مجموعتين لغويتين كبيرتين، المجموعة الانجلوفونية، أي الدول التي  
فرضت عليها اللغة الانجليزية، والفرانكوفونية (أي دول اللغة الفرنسية) . . وكان  
المستعمرون قد بدأوا بفرض لغاتهم في المعاملات الرسمية والحكومية أولا، ثم في  
التعليم الذي استحدثته الادارة الاستعمارية . . والعمل على احلالها احلالا تاما مكان  
اللغات الوطنية المحلية في التعامل اليومي في الأسواق ولغة التخاطب، خاصة بين  
الفئات الاجتماعية التي احتضنوها وميزوها واستخدموها في أعلى السلم الاجتماعي . .  
وكان لهذا «الغزو» اللغوي آثاره في اضعاف الهوية الثقافية الحضارية للأمم المقهورة،  
وتمزيق أواصر التواصل فيما بين طبقاتها وقواها الوطنية .

\* نتيجة لفرض لغة المستعمرين والمناهج الدراسية التي حددها في التعليم  
الذي استحدثته الادارة الاستعمارية لخدمة أغراضها في السيطرة والاستغلال (وهو

التعليم الذي سمي في حينه «التعليم الحديث»<sup>(١)</sup>، حدث ما عرف «بالازدواجية الثقافية الحضارية»: إذ ان الاقلية المحظوظة التي نالت قدرا من ذلك التعليم نشأت تنشئة ثقافية حضارية مختلفة (اختلافات تكاد تكون نوعية في كثير من النواحي) عن الأغلبية التي ظلت محرومة من التعليم. وفي داخل تلك الاقلية تميزت قشرة اجتماعية عليا، وتيسرت لها الامكانيات المادية لتقليد المستعمرين في طرائق الحياة وعاداتها، وفتحت لها الأبواب للاندماج في ثقافة الدول المسيطرة وخاصة ايفاد البعثات وتسهيل سبل السفر والاتصال بالعواصم المعنية في اوروبا، وقراءة صحفها، واستيراد سلع الاستهلاك «الحديثة» لزوم تقليد الأوروبي..

ويكاد هذا الانقسام الثقافي الحضاري ان يتطابق مع التمايز الاجتماعي الاقتصادي الى طبقة دنيا، هي الأغلبية المحرومة، واخرى متوسطة، نصف محظوظة ماديا نصف «محدثة» ثقافيا، وثالثة عليا.. غنية عن التوصيف.

### حصون صعبة الاختراق

وغنى عن الذكر ايضا، أن هذا الانقسام الثقافي الحضاري يغذي التمايز الاجتماعي الاقتصادي، كما يتغذى منه.. ويفضي كلاهما إلى مزيد من تمزيق قوى الأمم المقهورة، والنيل من قدرتها على مقاومة قوى السيطرة والقهر الاستعماري.

وتزداد الوضعية الثقافية الحضارية تعقيدا إذا كان في البلد التابع «تراث» حضاري ثقافي عميق الجذور، قوي التباين، يفرض وجوده واستمراره على كل القوى الاجتماعية والسياسية، وعلى كل النظم التربوية والتعليمية، في مثل هذه الوضعية، وهي الغالبة، لا يقتصر الحال على مجرد «الازدواجية»، إنما تنشأ حالة من التشرذم والتفتت الثقافي الحضاري.. الذي يغذي حالة التفتت والتشرذم الاجتماعي السياسي ويتغذى منه.. وكل ذلك من الاعراض الشائعة لفترات المد الاستعماري، ومن الامراض الوييلة التي تصيب الحركة الوطنية المناهضة للسيطرة الاجنبية.

ومن الحقائق البينة أن «التراث الحضاري الثقافي» يحمي نفسه من الضغوط الأجنبية الاستعمارية ويتحصن - أولا - في الدين، وفي المؤسسات الدينية الموروثة التي

صمدت لمحن التاريخ . . ومن ثم كان التبشير المسيحي وارساليات الآباء البيض تشكل ركنا اساسيا من أركان الاخضاع الثقافي الحضاري «الروحي» للشعوب والأمم الأفريقية، وعاملا آخر أضاف إلى حالة التفتت الحضاري الثقافي<sup>(٢)</sup>.

وبعد الدين، كحصن للتراث الحضاري الثقافي، تأتي الفنون والآداب بكافة أشكالها وتخصصاتها الغنائية والمسرحية والتشكيلية والاحتفالية . . المكتوبة والمسجلة والشفهية . . الخ .

كذلك يتحصن التراث الحضاري الثقافي في كثير من أشكال العلوم والفنون التطبيقية الموروثة . . في أشكال من الطب المحلي، والصيدلة (العطارة)، وفي فنون الزراعة والصناعات اليدوية، والبناء والأثاث، والملابس والأزياء، والزينة والعطور، وفنون الطهي وحفظ الاغذية والمؤن . . الخ .

\*\*\*

على الجهة الثقافية، حاولت الطلائع الوطنية أن تؤكد هويتها الثقافية الحضارية المستقلة في المجالات التي تميزها، وتساعد على لم شمل الأمة وترابط قواها: (اللغة - والتراث الحضاري الثقافي) . . وذلك على النحو الذي ينمي طاقاتها النضالية، وقدرتها على الحد من السيطرة الاجنبية .

وهذا الشرط الأخير، ونكره: «تنمية الطاقة النضالية والقدرة على الحد من السيطرة الأجنبية»، هو الذي جعل الطلائع الجديرة بحمل مشعل النضال على الجبهة الثقافية لا تضيق نظرتها وتقتصر جهودها على مجرد أحياء التراث الحضاري الثقافي بمفهوم حرفي آلي، بمعنى التثبيت بكل ما كان يقوله ويفعله الأقدمون وتكراره كما هو، وهم معصوبو الأعين عن الضرورات والتحديات، وكذا الانجازات، التي يأتي بها الزمان الذي لا يتوقف عن المسير والإتيان دائما بالجديد . . وهكذا ادركت الطلائع أن عملية الاحياء وثيقة الارتباط بالطاقة التي يمكن أن تضيفها للقوى الوطنية المناهضة للسيطرة الاستعمارية . . ومن ثم أضافوا إلى مهمتهم في الاحياء مهمة أخرى ضرورية ومكملة، هي «التحديث»، أي الاستفادة من منجزات العصر، التي سبقتنا



وتسبقنا إليها غيرنا من الأمم، لتطوير هذا التراث، وليس تكراره بحذافيره والتجمد في صيغته. . فلو أن الجهود اقتصرت على تكرار كل ما كان يتفوه به الأقدمون، وارتداء ما كانوا يلبسون، وأكل كل ما كانوا يأكلونه، واستخدام كل ما كانوا يستخدمونه من أدوات وآلات، والسكنى في مثل ما كانوا يسكنونه من خيام وبيوت. . فإنها لا تكون عملية احياء، انما تتحول إلى بلادة وعقم. . وبدلاً من أن يكون التراث الحضاري الثقافي مصدر قوة يضيف إلى القدرة على مواجهة السيطرة الأجنبية، فإنه يتحول - بمثل تلك البلادة والعقم - إلى عون للقوى الأجنبية المتربصة الطامعة، وتدرج الأمم والشعوب التي تبلى طلائعها بمثل هذا الداء في عداد الأقوام البشرية التي تسير في طريق الإنقراض.

ان التحديث، في منظور الطلائع الوطنية المناضلة، له مضمون يختلف اختلافا جوهرياً عن التحديث في سياق عملية الالحاق الحضاري الثقافي الذي حاوله المستعمرون، والذي أشرنا إليه في سياق كلامنا عن «التعليم الحديث» الذي أدخله الاستعماريون في البلاد التابعة.

### تلقيين وتقليد

الحجران الأساسيان للذان يقوم عليهما «التحديث الاستعماري» هما: التلقيين والتقليد<sup>(٣)</sup> وذلك على النحو التالي:

في مجال ما يسمى بالدراسات الانسانية: تلقيين المحلية، وتحفيظها، مجموعة مختارة من النظريات والكتابات التي وضعها مثقفو الغرب ومفكروه، في الأنثروبولوجي والسيوسولوجي والآركيلوجي، وعلوم التاريخ والجغرافيا والسلالات البشرية. . الخ. وذلك لكي تتعود الصفوة المحلية النظر إلى نفسها ومجتمعاتها وشعوبها، وإلى ماضيها وحاضرها ومستقبلها. . بنفس الطريقة التي تراها عيون أساتذتهم ومعلموهم الغربيون. .

وهكذا، في التطبيق العملي، حين تتولى الصفوة المناصب في الجهاز الإداري والتنفيذي للبلد التابع، تصبح أكثر فاعلية وطوعية في تطبيق السياسات الاستعمارية المقررة.

وفي مجال ما يسمى بالعلوم الطبيعية وتطبيقاتها التكنولوجية، يقدم التعليم الحديث الذي جاء به الغرب، يقدم للصفوة المحلية مجموعة «مختارة» من النظريات العلمية التي توصل إليها علماء الغرب وباحثوه، في صيغ نهائية جاهزة للتلقين والحفظ، وغير مطروحة للتأمل والنقاش... وهي نظريات وصيغ، وإن قدمت لصفوة البلاد التابعة باعتبارها أهم ما جاء به العقل العصري الحديث، إلا أنها - في الواقع - ليست حديثة الا بمقاييس الجامعات ومراكز البحث في البلاد التابعة... أما هناك، في البلاد الصناعية المتقدمة المسيطرة، فإنها لا بد أن تكون قد أصبحت قديمة، لا بد أن يكون قد شبت نقاشا ونقدا، وتم تجاوزها، بنقضها أو تطويرها، منذ جيل أو عدة أجيال..

وفي البلاد التابعة، تقتصر مهمة الكليات والمعاهد الصناعية والتكنولوجية، التي تبني أعمالها على ذلك القدر المحدود، والمحسوب، من النظريات العلمية، تقتصر على تكوين وتخريج الكوادر الفنية والتكنولوجية المطلوبة للتعامل مع المعدات والآلات التي يجري استيرادها من منتجها في البلاد الصناعية المسيطرة، ولانتاج ما يسمح النظام العالمي بإنتاجه محليا، في حدود ما يعرف باسم «التقسيم الدولي للعمل»... سواء كان هذا الانتاج منجميا، أو زراعيا (مثل القطن، والشاي، والبن، وكثير من المحاصيل والفواكه والخضراوات التي لا تنمو في جوبارد)... أو بعضا من المنتجات الصناعية التي لا بد أن تكون تقليدا لمنتجات ابتكرها الغرب، ويظل الغرب يمسك بكل مفاتيح إنتاجها (الآلات، الخامات أو الخامات الوسيطة، الأسرار التكنولوجية...).

## النقيض

هذا عن التحديث الاستعماري

أما التحديث كما تحاوله الطلائع الوطنية المستنيرة، فإنه يقوم - على نقيض التحديث الاستعماري - لا على التلقين، ولكن على اطلاق الطاقات الفكرية لمجموع الأمة وطلائعها... ولا على التقليد، ولكن على اطلاق القدرة على الاكتشاف لما هو أنسب وأكثر ملاءمة للبيئة وأقل تكلفة ومراعاة للضرورات الحياتية والأمنية والتنمية

تدرك الطلائع الوطنية المناضلة ، وأن يكن بدرجات متفاوتة من الوعي ، ان جوهر تفوق الأمم الصناعية ليس هو فقط كمية ما تملك من نظريات علمية ومنجزات تكنولوجية وثروات مادية ، وإنما هو - أساسا - تمكنها ، بعد ظلام العصور الوسطى الأوروبية . من اطلاق طاقاتها الفكرية العقلانية . . أي اكتشاف المنهج العلمي ، والالتزام به ، وتحرير العقل من الجمود الذي أصابه في تلك العصور .

وكما يجب التمييز بين تحديث وطني تحرري ، نقيض التحديث الاستعماري . . كذلك يجب التمييز بين النظرة الوطنية التحررية للتراث الحضاري الثقافي ، والنظرة الاستعمارية للتراث . . وهي التي عبر عنها غالبية باحثيهم ومتخصصيهم وأساتذتهم ، وفرضوها على الجامعات والمعاهد ومراكز البحث التي أنشئوها في المستعمرات والبلاد التابعة .

النظرة التحررية الوطنية ترى في التراث الحضاري الثقافي عامل استمرار وتواصل . . استمرار لتاريخ الأمم ذات الماضي العريق ، والنظر إلى عقائد الأقدمين باعتبارها جماع حكمة الأجيال ، وإلى طرائقهم في الحياة باعتباره خبرة الجماعة واستجابتها مع البيئة الطبيعية ، وإلى فنونهم باعتبارها التعبير الجمالي المتناغم مع طبيعة البيئة وأسلوب حياة البشر . . ثم النظر إلى الحاضر ليس فقط باعتباره استمرارا لماضي جدير بالاعتزاز ، وإنما أيضا باعتباره دليلا على قدرة المجتمع على تطوير حياته وتجديد طرائقه ، وقدرة الأمم على تجاوز التحديات ، ومواجهة عوامل الهدم والفناء التي فرضتها عليهم قوى السيطرة والقهر الأجنبي . . وأخيرا . . النظر إلى الحاضر باعتباره قاعدة صالحة للانطلاق نحو مستقبل أفضل بمواصلة تجديده وتطويره .

كذلك ، بعد أن فعلت السيطرة الاستعمارية فعلها في تمزيق النسيج الاجتماعي للأمم الافريقية ، بعد أن هدمت أسس استقلالها الاقتصادي وفرضت قلة محلية من الاتباع . . بعد كل هذا ، فأى عامل أقوى من التراث الحضاري الثقافي ، المتجدد الحيوية ، بقادر على الابقاء على التواصل بين سائر طبقات الأمة وقواها الوطنية ،

وعامل تعبئة لطاقتها الوجدانية؟

أما النظرة الاستعمارية للتراث الحضاري الثقافي للأمم الأفريقية، فإنها - باختصار - نظرة أنثروبولوجية متخفية، والأنثروبولوجي كلمة من ابتكار «علمائهم» ومتخصصيهم وأساتذتهم، لها في قواميسهم تعريفات عديدة ومتنوعة، ولكنها تعني - من غير تحذلق ودون دخول في المناهات - تأمل ودراسة الفوارق - غير المحسوسة أحيانا - التي تميز مجتمع الانسان البدائي . . بعد أن بدأ الإنسان يتمايز عن القردة العليا!! في هذا الاطار «الأنثروبولوجي» تكون نظرتهم التراث الأمم والشعوب الأفريقية .

فأي نظرة أبشع من هذه يمكن أن تسيء إلى تاريخ الأمم الأفريقية وتراثها الحضاري الثقافي، وتدمر ثقة الطلائع «المثقفة» في قدرات وطاقات شعوبها، وتشل وجدانها، وتسلمها، منزوعة السلاح المعنوي والروحي، لارادة الاجنبي؟ وأي نظرة أخبت من هذه لسوق الأفريقيين (أصحاب البلاد الأصليين) وحشدهم في المعازل البشرية - في بلاد التفرقة العنصرية؟!

\*\*\*

### المستشرقون والمستفرقون

أدركت الدول الاستعمارية المسيطرة استحالة منع الطلائع الوطنية المثقفة - بأساليب المصادرة والقمع وحدها - من محاولات الاحياء والتحديث، بالمضمون التحرري النضالي الذي أكدناه. ومن ثم عمد الاستعماريون، بالاضافة إلى السجون والاعتقال وحملات الابداء الجسدية، عمدوا الى محاولة احتواء حركات التحديث والاحياء بوسائل وأساليب أكثر «تمدنا» . . . !! وتلك هي المهمة التي نهض بها أكثر من جيل من المستشرقين والمستفريقين (نسبة إلى أفريقيا) الأوروبيين، والتي من أجلها أقيمت عشرات من مراكز البحث والدراسات الشرقية والأفريقية . . الخ . والتي بواسطتها فرضت لندن وباريس، وغيرهما من العواصم البعيدة، فرضت نفسها - ليس فقط كعواصم سياسية واقتصادية لامبراطورياتها الأفريقية، وإنما أيضا كعواصم

ثقافية حضارية - قدمت تلك العواصم الفرص والامكانيات لطلاب الشهادات والدرجات العلمية ، واستضافت جيلا بعد جيل من الدارسين والباحثين الافريقيين ، وأرسلت مئات من بعثات الباحثين والدارسين الميدانيين إلى الصحاري المدارية والغابات الاستوائية ، وأنشأت كثيرا من المكتبات ودور حفظ الوثائق والمتاحف الحضارية والانثروبولوجية . . . . . وفتحت مسارحها لمئات من العروض المسرحية والغنائية للفرق السمراء والسوداء . . الخ . . الخ . . وأنفقت على كل هذا وأكثر من هذا ، مما لا نحيط به علما ، أموالا وثروات طائلة . . وكل هذا - طبعا - ليس من أجل سواد عيون السود والسممر . . وإنما - باختصار - من أجل افراغ حركات الاحياء والتحديث الحضاري الثقافي من المضمون التحرري ، وفرض المضمون الاستعماري . وبعد أن نالت البلاد الأفريقية استقلالها السياسي ، بعد الحرب العالمية الثانية ، لم تتوقف تلك العواصم عن القيام بهذه المهمة الخطرة ، بل المؤكد أنها ضاعفت جهودها .

\*\*\*

### دور القاهرة

وقد جاء وقت ، في أواخر الخمسينات ومعظم الستينات وصل فيه الطموح السياسي والانساني في القاهرة إلى ذروة عالية ، تصدت اثناءها الدولة المصرية لمهام افريقية كبيرة ، من أهمها توعية الطلائع الوطنية المصرية بواجباتها ودورها في قارتهم ، والاشتراك مع الطلائع الافريقية في جهود جماعية للأحياء الثقافي الحضاري . . وهو دور متمم - حينذاك - للدور الذي كان تقوم به مصر في تصفية الأشكال المختلفة لنفوذ الاستعمار القديم ، وفي مقدمته الامبراطوريتين البريطانية والفرنسية . . وساهم في تلك الجهود - إلى جانب القيادات السياسية للدولة - كثير من الشخصيات العامة ، وعدد من المراكز ودور البحث والدراسة ، والهيئات العلمية والفنية . . الخ .

غير أن أهم ما كان يميز تلك الجهود هو أنها كانت جهوداً حكومية رسمية خالصة .

وخلال حوالي عشرين سنة مضت منذ ذلك الوقت ، شهدت مصر اثناءها ما شهدت من تحديات وعن ، وخاضت ما خاضت من معارك وحروب ، لم تنس

الطلائع الوطنية المصرية واجباتها الانسانية والحضارية تجاه القارة الحمول الطيبة، التي تعتبر مصر قطعة منها. . وإن قصرت الجهود عن الطموح، فإنما كان ذلك بفعل تقلبات الزمان وتوالي المحن وثقل الأعباء التي تنوء بحملها كبريات الدول. ونحن الآن، وفي حدود امكانياتنا المتواضعة، وعلى ضوء المفهوم التحرري الوطني لمهام الأحياء والتجديد الحضاري الثقافي الملقاة على كاهل الطلائع الوطنية المستنيرة - نحن الآن مدعوون لمضاعفة جهودنا واسهامنا، وعلى نحو يتعاضد فيه الدور الشعبي والمبادرات الفكرية. . وهذا وهذه من ضرورات اللحظة التاريخية التي نعيشها. ولتكن البداية محاولة لتكتشف الساحة، أي التعرف على اخواننا وزملائنا في هذه المهمة الثقافية الحضارية، وتأمل جهودهم ودراسة أعمالهم واستيعابها. . وتحديد دور لنا، معهم، وبينهم.



## هوامش

(١) لم يعد من المناسب اطلاق صفة «الحديث» على نظام تعليمي اقامه المستعمرون في أواخر القرن التاسع عشر وظل حتى أواخر القرن العشرين دون تطوير يذكر. . فحال هذا التعليم اليوم - نوعيا - أكثر تدنيا حتى من ذلك.

ولا يتسع المقام لبحث من المسئول عن هذه الحال، هل هي مسئولية القوى الدولية الكبرى المسيطرة على النظام العالمي الراهن، بما في ذلك مسئوليتها عن كثير مما آلت اليه غالبية بلاد العالم الثالث من افقار اقتصادي واستبداد وعدم استقرار سياسي وتعقيم اعلامي وتدهور ثقافي وتعليمي. . أم هي مسئولية القوى الوطنية المحلية، والقائمين منهم على شئون التعليم والثقافة خاصة. . أم هي مسئولية الطرفين معا. . وما هو نصيب ونسبة كل طرف في هذه المسئولية. . الخ.

(٢) لم يقتصر التبشير المسيحي الأوروبي على النشاط بين السكان المحليين غير المسيحيين، (مثل من يسمونهم بالوثنيين في افريقيا السوداء). . وإنما امتد حتى الى المسيحيين المحليين التابعين لكنائس غير أوروبية، مثل المسيحيين الأرثوذكس في مصر. . وغني عن الذكر أن أثر هذا النشاط كان محدودا جدا ولا يكاد يذكر، بفضل ما هو معروف من عراققة الكنيسة الأرثوذكسية وعمق جذورها، ونصاعة صفحتها ودورها الوطني المشهود له. . فضلا عما هو معروف من صلابة الوحدة الوطنية في مصر. .

(٣) يلاحظ أن «التلقين والتقليد» هما - أيضا - الحجران اللذان تبنى عليهما نظرة «البلادة والعقم» التي تتملك البعض تجاه التراث الحضاري الثقافي. . ثمة لقاء موضوعي في المنهج الذي يعطل الفكر ويشوه الوجدان. . والدلائل كثيرة على ان الادارة الاستعمارية تشجع وتبني (واحيانا تخلق) الدعاة المحليين الذين يلزمون بالتلقين والتقليد في النظرة الى التراث الحضاري الثقافي. . وهكذا تلتقي أشكال من «الأصالة» المحلية لقاء مدمرا مع «المعاصرة» الكولونيالية.

# حوار مع المستعربة دولينينا

□ لولا وجود كتاب عرب موهوبين . . لما حصل التلاقح مع الأدب

الروسي وغيره من الآداب

□ كراتشكوفسكي هو ابرز رواد الاستعراب في روسيا .

□ حركة النهضة العربية سلحت الناس بمعارف جديدة

□ نشاطي في مجال الاستعراب هو تحية حب واجلال وتقدير للشعب

العربي وحضارته العظيمة

أجرى الحوار :  
الدكتور زهير ياسين شلبية

## دولينينا انا اركادييفنا في سطور :

- ولدت المستعربة انا اركادييفنا في بطرس بوج (لينينغراد) حاليا عام ١٩٢٣ ، وترعرعت في الاوساط الثقافية التي كان والدها الناقد الروسي المعروف دولينين على صلة وثيقة بها .
- انتهت دراستها الجامعية بقسم اللغة والآداب العربية بالكلية الشرقية في لينينغراد عام ١٩٥٠ .
- انتهت دراستها العليا لنيل الدكتوراة في الآداب بنفس الكلية عام ١٩٥٣ ، وبعد ان دافعت عن اطروحتها الموسومة «العلاقات الأدبية الروسية العربية» ، ثم عملت مباشرة بعد تخرجها مدرسة للأدب العربي منذ عام ١٩٥٤ حتى وقتنا الحاضر .
- دافعت عن اطروحة الدكتوراة العالمية في علوم الفيلولوجي عام ١٩٧٥ في جامعة لينينغراد ايضا .

## اهم مؤلفاتها :

- ١ — النثر العربي المعاصر ، موسكو/ لينينغراد ١٩٦١ .
- ٢ — الرواية التعليمية العربية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر حتى بداية القرن العشرين . رسالة دكتوراة لينينغراد ١٩٧٥ .
- ٣ — تاريخ الأدب العربي الحديث - الرواية التنويرية العربية في سوريا ومصر بجزئين :

## الجزء الأول :

- ١ — الادب المصري في القرنين التاسع عشر والعشرين .
- ٢ — الادب السوري في القرنين التاسع عشر والعشرين .

## الجزء الثاني :

- ١ — الكتابات الاجتماعية المصرية في القرنين التاسع عشر والعشرين .
- ٢ — الكتابات الاجتماعية السورية في القرنين التاسع عشر والعشرين .



٤ - - طموحات الدكتور فانوس (الي بيكسب) مجموعة قصص للكتاب المصريين . موسكو - ١٩٧٧ .

٥ - النثر العربي الرومانسي، مختارات نثرية عربية من القرنين التاسع عشر والعشرين، وشملت هذه المختارات الكتاب التالية اسماؤهم: اديب اسحاق، مصطفى كامل، مصطفى المنفلوطي، أمين الريحاني، جبران خليل جبران، ميخائيل نعيمة، مي، ابو القاسم الشابي.

٦ - يانصيب، قصص ومسرحيات لتوفيق الحكيم، موسكو - ١٩٨٣ .

٧ - المعلقات الشعرية العربية . انظر: الآثار العربية . موسكو ١٩٨٣ .

٨ - المقامات العربية . هذا اضافة الى البحوث والمقالات الكثيرة والتي نشرت في الصحافة والمجلات السوفييتية . وتقوم حاليا بتأليف كتاب هام عن المستعرب الروسي السوفييتي الراحل اغناطيوس كراتشكوفسكي .

الحديث مع مستعربة وناقدة معروفة مثل دولينا ممتع وذو شجون للغاية بكل ما تعنيه هذه العبارة من معنى، فانا اركاديفنا اضافة الى كونها باحثة مرموقة وجديرة بالاحترام، هي محدثة لبقة تساعدنا ذاكرتها القوية على طرح افكارها بتسلسل منطقي وواضح للغاية . وهي عندما تتحدث عن الأدب العربي، لا يجد سامعها صعوبة تذكر في ملاحظة حماسها للثقافة العربية .

وقد أجرينا مقابلة صحفية مع المستعربة دولينا، تطرقنا فيها الى مختلف قضايا الأدب العربي القديم والمعاصر، وارتأينا ان ننقل هذا الحوار الى القراء الاعزاء ليتعرفوا على صديق مخلص كل الاخلاص للشعب العربي ولتاريخه المجيد .

## البداية

بداياتي في الاستشراق مرتبطة بهذه العبارة «اهديك المخطوطات العربية لحيانتك اللغة الالمانية» ولهذه العبارة «الكراتشكوفسكية» قصة طويلة . فعلا ان قصة دخولي الى قسم اللغة العربية طريفة للغاية . كنت ادرس في قسم اللغة الالمانية الا انني سرعان ما تركته وتركت لينينغراد بسبب الحرب اللعينة، بعد ان انتهت سنة

واحدة في هذا القسم، حيث سافرت الى طشقند وبقيت هناك عند احد اقربائي، الذي كان مولعا بالشرق وكان حزيناً للغاية لانه لم يدرس في شبابه احدى اللغات الشرقية. وكان يقول لي دائماً:

— انت مجنونة لانك تدرسين اللغة الالمانية، ستبهرك طشقند بجهاها وستقعين في غرام الشرق كله، اذا كنا نحن الشيوخ قد وهنا بحب الشرق فكيف بفتاة شابة مثلك ان تقاوم الزخارف؟

وفعلاً حدث ما كان يتنبأ به قريبي الشيخ الجليل حيث أحببت طشقند واصبحت اتجول كثيراً في شوارعها وعشت حالة حب رومانسية للشرق ولزخارفه السحرية، لا سيما وان طشقند كانت في تلك الايام اقرب بكثير الى الشرق الاسلامي مما هو عليه الآن لأن مظاهر العمران الحديث والصناعة الكبيرة لم تدخل لها بعد آنذاك. اذكر اني كنت اتصور الكتابة العربية على مساجد المدينة زخارف سحرية بالنسبة لي آنذاك لم استطع حل رموزها الا انها شدتني اليها فاعجبت بها اعجاباً شديداً. كنت اسير في شوارع المدينة وازقتها واتصور نفسي في عالم آخر يختلف تماماً عن عالمي الذي ولدت وترعرعت فيه، وكان هاجسي الوحيد هو أنني سأحب الشرق حتى آخر لحظة في حياتي، وسأكرس له كل وقتي من أجل دراسته ومعرفته وتعريف الآخرين به.

تعلمت في طشقند اللغة العربية لمدة سنة واحدة على يد المستعرب الكبير بيلاييف، ثم رجعت في اغسطس ١٩٤٤ الى لينينغراد حيث ساهمت في اعادة بناء الجامعة والكلية الشرقية بالذات، وكنت افكر بمتابعة الدراسة في قسم اللغة العربية إلا انني فوجئت برفض نائبة عميد الكلية بسبب تأخري، عندها قلت لها باصرار:

— انا ارجو بدراسة اللغة العربية بالذات، ثم تابعت - أو الفارسية لاني درست اللغة العربية سابقاً.

طبعاً لم تتوقع نائبة العميد مثل هذا الجواب من فتاة صغيرة مازالت في مقتبل العمر، لا سيما وانني كنت سمينة لم يكن يبدو على شكلي الاهتمامات العلمية!!

وعندما سألتني عن سبب هذا الاصرار على دراسة اللغة العربية اخبرتها بقصة الحب الرومانسي والفرح الشرقي في مدينة طشقند ودراستي 'اللغة العربية على يد بيلاييف، عندها وعدتني بأن تتحدث لدى كراتشكوفسكي الذي كان آنذاك رئيسا لقسم اللغة العربية فوافق بعد ان قال لي: نقبلك في قسمنا حتى لا يزعل علينا بيلاييف!! ثم اهداني فيما بعد كتابه الشهير «المخطوطات العربية» وكتب على صفحته الاولى الاهداء التالي: «اهديك المخطوطات العربية لخيانتك اللغة الالمانية»، وما زلت احتفظ بهذا الكتاب حتى يومنا الحاضر.

## مع الأدب الجاهلي

في البداية كنت اميل الى دراسة الأدب العربي الجاهلي، واذكر أني قرأت أول محاضرة عنه في بداية حياتي الدراسية، وكانت المحاضرة عن وصف الطبيعة في الأدب الجاهلي. إلا أن هذا على ما يبدو لم يكن قراري النهائي في التخصّص بالأدب الجاهلي بالذات ولهذا وافقت على اقتراح كراتشكوفسكي بدراسة موضوع ادبي معاصر. كراتشكوفسكي كان يحب كل شيء في الأدب العربي الحديث والجاهلي، يحب الحضارة العربية والاسلامية إلا أنه في تلك الفترة كان يستلم كتباً كثيرة من كتاب سوريا ولبنان والعراق، من ذي النون ايوب والزهاوي والرصافي، وكان يرغب بتوجيهي نحو دراسة العلاقات الأدبية العربية الروسية، وقد اشار الى هذا الامر في مذكراته الموجودة في الارشيف الآن. وكان كراتشكوفسكي واثقاً من قدرتي على انجاز هذه المهمة العلمية لانني نشأت كما تعرف في وسط أدبي ووالدي من النقاد المعروفين ومن أشهر المختصين باعمال الكاتب الروسي الكبير دوستوفسكي. واذكر ان كراتشكوفسكي قال لي بعد موافقتي على دراسة العلاقات الأدبية العربية الروسية: كنت اتصور أنك ستبتين على حبك للأدب الجاهلي.

وفي الحقيقة انه لم يخطيء في تصوره حيث رجعت الى الأدب الجاهلي وما زلت حتى اليوم اهتم به وبترجمة آثاره. واذكر من أهم الطرائف ان كراتشكوفسكي اعطاني قائمة باللغة العربية فيها اسماء الكتب الروسية المترجمة الى العربية، وكان من بين هذه العناوين مثلاً العنوان التالي: الفجر، بوشكين فاستغربت لهذا العنوان ومع ذلك

بحثت عنه كثيرا في مؤلفات بوشكين، ولكن عبثا فلم أجده فيما بعد ان المقصود هو قصة «العجر».

وقد كتبت رسالة الماجستير عن اعمال محمود تيمور وباشراف كراتشكوفسكي، اما رسالة الدكتوراة فقد كرستها لدراسة العلاقات الادبية الروسية العربية وباشراف كراتشكوفسكي، الا انه توفي قبل ان انهي فترة الدراسات العليا عام ١٩٥٣. الأدب الواقعي الروسي أثر على الادباء الواقعيين العرب، ولكن يجب الاشارة هنا الى ان الافكار الانسانية في الأدب الروسي الواقعي ما كان لها امكانية التأثير لولا وجود الظروف الموضوعية والذاتية، لولا وجود الكتاب العرب المهوبين. كذلك هناك علماء كثيرون يقارنون تولستوي بأبي العلاء المعري رغم الفارق الزمني والاجتماعي الكبيرين بينهما، أي أن للتأثير الادبي اسبابا اخرى غير الاطلاع المباشر على اعمال هذا الكاتب أو ذاك.

### كراتشكوفسكي

#### ● وما هي قصة كتابك الجديد عن كراتشكوفسكي؟

— رُشِحتُ من قبل كل المستعربين السوفييت للكتابة عن كراتشكوفسكي لاني كنت قرية جدا منه، فانا مازلت اذكره كانسان وكعالم وكاستاذ مشرف. لم يمانع كراتشكوفسكي ابدا في أن يطرح الطلبة افكارهم الخاصة بهم، بل بالعكس كان يشجعهم كثيرا على بناء الشخصية العلمية المستقلة. وكان يهتم بموضوعاتهم ايضا، ويتعمق بدراساتها فيما بعد. ومن الطريف انه كان يقول عن طلبته: موضوعاتهم تجذبني، بينما موضوعاتي لا تجد اذنا صاغية منهم، الا انه هنا غير محق لانه جذبني الى دائرة اهتماماته حيث درست «العلاقات الادبية العربية الروسية» وكرست لها وقتا كثيرا.

كان كراتشكوفسكي يتمتع بخصال شخصية فريدة من نوعها، مهذب، متواضع، لا يرفع صوته ابدا، حتى في الحالات الحرجة لا يخرج عن طوره ويفسح المجال امام الآخرين لتوضيح آرائهم الشخصية. وكان يلبي طلباتنا في استعارة الكتب من مكتبته الكبيرة، واذكر اني استعرت منه كتبا كثيرة فقال لي بعد فترة

ويخجل : اعطني قائمة بكتبي الموجودة عندك لاني قد احتاجها ولا اعرف بمكانها .  
اضافة الى كل هذه الصفات الشخصية فانه يعتبر احد ابرز رواد الاستعراب  
الروسي . وسيصدر كتابي عنه ضمن سلسلة بعنوان «الرحالة والمستشرقون الروس»  
التي سبق وان اصدرت كتابا صغيرا عن المستعرب كريمسكي . كراتشكوفسكي كان  
يحتفظ بكل اوراقه فتكون عنده ارشيف كبير يحتوي على رسائله من الوطن العربي ،  
وفيها اعجابه بطبيعة الوطن العربي . وتوجد في الارشيف مقالاته المنشورة باللغات  
الاجنبية . نشرت له مثلا مقالة في الثلاثينات في مجلة المجمع العلمي السوري مقالة  
دعا فيها الى اتخاذ اقصى التدابير اللازمة لتعليم اللغة العربية بجدية حقيقية .

تعرف كراتشكوفسكي على اغلب الادباء العرب ، وكان يتحدث عن جرجي  
زيدان باعجاب خاص ، وأشار الى هذا الامر في مذكراته الشخصية . زار الازهر  
واعجب به اعجابا كبيرا . وفي بيروت التقى بلويس شيخ وغيره من الكتاب اللبنانيين  
والسوريين وراسلوه فيما بعد ، إلا أن محمود تيمور ثم ابنه محمد تيمور هما أكثر من  
واصل الكتابة الى كراتشكوفسكي .

## عصر النهضة

● من المعلوم انك كتبت عن عصر النهضة العربية . ما هي برأيك اوجه الشبه بين  
النهضة العربية والنهضة الاوروبية؟

— اولاً لا بد من الاشارة هنا الى أن اوجه الشبه بين الأدبين التنويريين العربي  
والأوروبي يكمن في تشابه التحولات التاريخية الحاصلة في أوروبا والوطن العربي ،  
فكل هذه التحولات التاريخية مهدت للانتقال من الاقطاعية الى مجتمع جديد . وقد  
ادرك المثقفون والأدباء العرب ضرورة القضاء على الأمية وتنوير الناس لأن الأمية هي  
الداء الذي يمنع العرب من الوصول الى النجاحات في كل مجالات الحياة .

كان الشرق العربي في العصور الوسطى هو السباق ، وكان الغرب يتسابق معه  
للوصول الى نجاحات علمية جديدة ، وكان الشرق مثالا يحتذى به الغربيون ، الذين  
اخذوا بدورهم كل منجزات الشرق العربي واستفادوا منها فيما بعد . اما في العصر

الحديث فان العكس هو الصحيح حيث اخذ العرب يتسابقون مع الغربيين نحو حياة افضل . ان الافكار التنويرية العربية مرتبطة بحركة التحرر العربية ، اما نتائجها فهي مرتبطة بدرجة التطور الفكري والاجتماعي للدول العربية ، بتناسب القوى الاجتماعية في الوطن العربي . وطبعا وجود أوجه الشبه بين عصري النهضة الأوروبية والعربية لا يعني تطابقهما ابدا بسبب الخصائص القومية ولأسباب موضوعية أخرى . كل حركة فكرية تبدأ بالامال والاحلام اما تجسيدها فخاضع للظروف . أهم ما في الأمر ان حركة النهضة العربية ايقظت الناس من سباتهم وسلحتهم بالمعارف الجديدة . في البداية كانت الحركة مقتصرة على بعض الأدباء ، وكان أدها يتسم بالوعظية والمباشرة ، بل والسذاجة في بعض الاحيان ولكنها أخذت تتسع وتنضج فيما بعد حسب ظروف البلدان العربية . في العراق مثلا ظهرت الافكار التنويرية بعد مصر واعتقد ان محمود احمد السيد خير من مثلها ، كذلك ذو النون ايوب . وطبعا مصر وسوريا ولبنان شهدت الحركة التنويرية قبل غيرها من البلدان العربية .

● ذكرت في كتابك عن عصر النهضة العربية أن الأدباء العرب التنويريين تأثروا بمفكرين مثل روسو ونيتشة وتولستوي ما هي برأيك الأفكار المشتركة بين نيتشه الالماني والكتاب التعليميين العرب؟

— أخذ التنويريون العرب من كل مفكر افكارا معينة . فرح انطون وجبران خليل جبران وسلامة موسى مثلا اخذوا من نيتشه فكرة الانسان العصامي ، القوي ، الانسان النشط الذي يجب ان يصل الى هدفه بنفسه وبدون مساعدة الآخرين . والانسان العربي الجديد يجب ان يحقق سعادته ويناضل من أجل الخلاص ، وهم أعجبوا بفكرة العمل والنشاط ، التي دعا اليها نيتشه بسبب السيطرة العشوائية الطويلة . فهم رفضوا فكرة الرحمة والرأفة بالمساكين لانهم اعتقدوا ان السبب الوحيد في ضياع سعادة هؤلاء البؤساء يكمن في ضعفهم الذاتي ، في خمولهم وعدم نضالهم من اجل الحقيقة . الا انهم رفضوا الافكار الاجرامية عند نيتشه ، سلامة موسى مثلا ترجم «الجريمة والعقاب» بكل حذافيرها ، ونقل كل افكار دوستوفسكي الانسانية فيما يخص الجريمة والعقاب ، وهذا يعني برأيي رد فعل ضد افكار نيتشه اللانسانية .

## المقامة والقصة

● ما هو دور المقامة العربية في ظهور القصة في الأدب العربي الحديث؟

— مما لا شك فيه ان مقامات بديع الزمان والحريري تناولت الجانب الاجتماعي الى حد ما، ويمارس النمط الاجتماعي حضوره فيها، وهذا النمط الاجتماعي هو كالعادة مشرد ولا يمتلك اهتمامات معينة اذا ما استثنينا «نشاطاته الاجتماعية» في خداع الآخرين وأخذ النقود منهم. المقامة هي عمل فني كتب بأسلوب رفيع، وأول من كتب المقامات هو بديع الزمان وهي عنده تشبه قصة «المكر والاحتيال»، «قصص الشُّطَّار» الأوروبية. وكان بديع الزمان يكتب مقاماته للادباء بالذات، الا ان مقاماته تضمنت عناصر النكتة - المزحة ولكن بأسلوب رفيع، اضافة الى الحوار الادبي. ومن الجدير بالذكر ان كلمة «مقامة» كانت تعني في الكتابات التاريخية «حديث» او «حوار ادبي»، ولهذا توجد مقامات لا يمارس ابطالها المكر والاحتيال، بل يتحدثون عن الأدب. بديع الزمان نفسه كان مشردا بين قصور الامراء لكنه كان على صلة تامة بالاوساط الادبية فتعرف على هذين الجانبين من الحياة. والحريري هو الاخر اديب متعلم للغاية ويمتلك اسلوبا لغويا رفيعا فاستطاع ان يخلق شخصية ادبية حيوية.

ورغم ان للمقامة جذورا اجتماعية، الا انها نسبية، وقليلة هي المقامات، التي تتضمن الوصف الواقعي لبعض الظواهر الاجتماعية، ومع ذلك فان الابطال ليسوا شخصيات ادبية مستقلة بحد ذاتها ومتكاملة، ولهذا نلاحظ ان كل واحد من ابطال المقامات يلعب دورا معيناً، دور المحتال مثلاً. اما عن تأثيرها على الادب العربي الحديث فكان مختلفاً. ناصيف اليازجي كرر ما كتبه الحريري ولم يخرج بالمقامة الى آفاق اوسع من مداراتها السابقة. اما المويلحي فله هدف اخر اراد ان يحققه في عمله الجديد آنذاك «حديث عيسى بن هشام». المويلحي وضع امامه هدفا واضحا الا وهو بعث التراث العربي المجيد، بعث التقاليد النثرية الخالدة. ومن الخطأ التفكير بأن المويلحي لم يكن يعرف اشكال النثر الاوروبي الحديث، لانه كان يعرف كل تفصيلات تقاليد الكتابة النثرية الحديثة، لكنه لم يرغب باستخدامها، بل كان همه

الوحيد استخدام المقامة بالذات . وهكذا ففي حديث عيسى بن هشام يمارس الواقع الاجتماعي حضوره ، فنقرأ عن بعض الحالات الاجتماعية والانتقاد الساخر لبعض الظواهر الاجتماعية و ضد الاستعمار الانجليزي ، الا ان ابطال «حديث» لم يتجاوزوا كونهم عبارة عن لسان حال الكاتب ، او كمنبر يطل منه الكاتب لالقاء افكاره على القراء . وهنا يكمن السبب في بعد شخصياتها عن واقعية وحيوية الانسان العادي . فالمويلحي استخدم الشكل التقليدي وكرسه للمضمون الجديد واعتبره بعض النقاد «رواية» لانه قرب المقامة الى الادب المعاصر اما فيما بعد فان المقامة لم تستمر بتأثيرها على الادب العربي المعاصر لسبب بسيط وهو ان المقامة تكتب بنثر مسجوع والناس لا يكلمون بهذه الطريقة الان . وبالمناسبة ان المويلحي نفسه تخلى عن السجع في بعض مقاطع «حديث عيسى بن هشام» .

#### ● ومقامات محمد حافظ ابراهيم؟

— لم تحصل مقامات ابراهيم على شهرة كبيرة كما هو الحال مع المويلحي ، لانه لم تكن حيوية وحية ونقدية ساخرة كما هي عند المويلحي ، ولان الاخير اكد على «حيوية» اللوحات الاجتماعية التي سبق وان وجدت بنسبة اقل عند الحريري وعند بطله «ابوزيد» بالذات . فالمويلحي بعث الجانب الحياتي الاجتماعي من المقامة العربية الاصيلية ، ولكنه لم يتخل عن جوانبها الاخرى . حافظ ابراهيم لم يتناول الجانب الاجتماعي .

«حديث عيسى بن هشام» طبعاً ليس رواية ، بل سلسلة اقاصيص منفصلة عن بعضها . ولا يوجد في هذه السلسلة مضمون واحد ومترايط مما تتسم به الرواية . انا اعتقد ان الرواية المصرية تبدأ بجرجي زيدان لانه كتب روايات تاريخية رومانسية ، وفيها شخصيات ادبية روائية حقيقية . اما «عودة الروح» لتوفيق الحكيم و«زينب» لهيكل فانها تشكّلان بداية الرواية الاجتماعية المصرية الحديثة . وفي الحقيقة اني كنت اعتبر «زينب» قصة طويلة ولكنني غيرت رأيي بهذا الصدد واكدت على كونها تنتمي الى النوع الروائي في المقدمة التي كتبها للطبعة الروسية . «زينب» تشبه الى حد كبير



«الاجنحة المتكسرة» لجبران خليل جبران، وانا اعتقد ان الاخيرة قصة طويلة بينما تميل الاولى الى الرواية. الواقع الاجتماعي في «زينب» مصور بمستوى في ارقى مما هو عليه في «الاجنحة المتكسرة».

## ترجمة المعلقات

● ارجو ان تحدثنا عن تجربتك في ترجمة المعلقات والمقامات الى الروسية؟

— لترجمة المعلقات العربية قصة طويلة احاول ان ألخصها لك. كما تعلم ان مجموعة الادب العالمي التي صدرت بـ ٢٠٠ جزء المترجمة الى الروسية ضمت جزءاً واحداً خاصاً بالادب العربي، بما فيه المعلقات، وحزنت كثيراً عندما قرأت هذه الترجمة والسبب واضح ومعروف للجميع، وهو انها ترجمت على مرحلتين: ترجمة حرفية قام بها مستعربون ثم ترجمة شعرية قام بها شعراء سوفيت لا خبرة لهم في هذا المجال، لا سيما وهم لا يعرفون اي شيء عن الشعر العربي!! . انا لم اصبت امام هذا «التخريب» لان المعلقات هي من اعز الآثار الادبية بالنسبة لي فقررت ان أجرب معتمدة على خبرتي القديمة في نظم الشعر أيام الشباب، وعلى طريقة اخرى في ترجمة الشعر، غير معتاد عليها عندي. وبما ان الوزن الشعري يعكس اسلوب التعبير عند الشاعر فقررت استخدام اوزان الشعر العربي في الترجمة.

بدأت بترجمة معلقة زهير بن أبي سلمى واطلع عليها الاصدقاء فاعجبوا بها، عندها قررت الاستمرار والمواصلة في الترجمة وهي من اصعب المهمات التي قمت بها حتى الان. انتهيتها خلال خمسة اعوام متتالية من ١٩٧٧ حتى ١٩٨٢ حافظت في ترجمتي للمعلقات على القافية، وكنت امارس الترجمة في مختلف الاوقات، وكنت اناضل مع نفسي في سبيل الوصول الى صيغ اقنع بها انا شخصياً.

اما قصة ترجمة المقامات فهي ايضا طريقة، وتعود فكرتها الاولى الى المستعرب بوريسوف الذي يعمل في موسكو وكذلك المستعربة كيريتشينكو. وعندما طرح عليّ بوريسوف فكرة الترجمة رفضتها رفضاً قاطعاً خوفاً من الاساءة الى الآثار العربية، الا ان الفكرة بمرور الزمن اخذت تتبلور عندي فترجمت «المقامة الدينارية» ببطاء شديد

واعجبت بهذه اللعبة الفنية فارسلتها الى بوريوسف الذي ترجم هو الاخر مقامة اخرى فنشرناهما في مجلة «آسيا وافريقيا اليوم» عام ١٩٧٢ فاطلعت كيريتشينكو على المقامتين واخبرتنا بانها هي الاخرى ترجمت بعض المقامات واتفقنا على المواصلة فترجمت انا ٢٢ مقامة، بينما قاما بترجمة ١٨ مقامة اخرى، اي ستصدر المجموعة باريعين مقامة. وستصدر فيما بعد مجموعة اخرى مكونة من نفس المقامات اضافة الى عشر مقامات اخرى وكلها للحريري.

● أننا اركاد ييفنا. . . نشكرك على هذا الحوار ونتمنى لك باسم القراء العرب النجاحات الكبيرة في اعمالك من اجل خدمة الثقافة العربية. هل من كلمة اخيرة؟

— انا سعيدة جدا في حياتي لاني اخترت الاختصاص الذي احبته منذ نعومة اظفاري، فانا احب الادب العربي بكل احاسيسي واحب اللغة العربية والناس الذين يتكلمون بها لدرجة انني اتصور ان كل العرب شعراء. انا متأسفة لانني لم اعش في الوطن العربي، فكانت زياراتي له قصيرة، ولكن مع ذلك بذلت كل جهدي للتعرف على الوطن العربي المعاصر لما في ذلك خدمة كبيرة للثقافة العربية نفسها. اقول للقراء العرب بأن كل نشاطي في مجال الاستعراب هو بمثابة تحية حب واجلال وتقدير لكل الشعب العربي ووحضارته العظيمة، واتمنى من اعماق قلبي ان يحقق العرب طموحاتهم وامانيهم من اجل الوحدة ولم الشمل وبعث الماضي التليد، واتمنى ان ترسخ الصداقة السوفيتية - العربية وشكرا.